Luisterrijk der letteren

Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen

SEL-reeks 13

Luisterrijk der letteren

Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen

Onder redactie van

Lars Bernaerts & Siebe Bluijs

ACADEMIA PRESS

Uitgeverij Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediadivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 6394 2
D/2019/45/459
NUR622

Lars Bernaerts & Siebe Bluijs (red.)
Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen
Gent, Academia Press, 2019, 311 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

Inhoud

De vergeten luisterhoek van de literatuur

Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen

Lars Bernaerts & Siebe Bluijs

Een van de prominentste vernieuwingsbewegingen in de naoorlogse Nederlandse literatuur is de beweging van Vijftig. In tijdschriften, bloemlezingen en optredens tekende zich eind jaren veertig en begin jaren vijftig een (weliswaar heterogene) groep af die het vormexperiment omarmde en die de opleving van de avant-garde kon belichamen. Vandaag wordt de Vijftigerspoëzie van Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Sybren Polet, Paul Rodenko, Bert Schierbeek en Simon Vinkenoog[1] literair-historisch en breed cultureel erkend als een mijlpaal in de literatuurgeschiedenis (Anbeek 1999, 197-217; Brems 2006, 108-126). Ook het proza en in sommige gevallen het toneel van die auteurs zijn het onderwerp van studies en brede interesse. Bovendien denken we bij de Vijftigers meteen ook aan intensieve contacten met de andere kunsten en aan beeldend werk van onder anderen Claus en Lucebert.

Hoezeer die auteurs ook erkenning hebben gevonden, één genre blijft kennelijk steeds aan het oog onttrokken en dat is het hoorspel. Terwijl zowel experts als liefhebbers hen als dichters en prozaschrijvers prijzen, zal het vandaag velen verbazen dat alle auteurs die we zo-even noemden, op de een of de andere manier hebben nagedacht over of meegewerkt aan radiofonische literatuur. Lucebert schreef bijvoorbeeld ‘De perfecte misdaad’, een ‘klein radiostemmenspel’ dat in de derde jaargang van *Maatstaf* (Lucebert 1955) verscheen en dat blijkens de regieaanwijzingen bestemd was voor het oor (Bluijs 2019). Uit de dialogische structuur en de aanwezigheid van een koor blijkt dat het stuk dramatisch is uitgedacht, maar de aandacht voor auditieve elementen zoals een echo-effect, muzikale passages en zang verraadt ook een voeling met het radiomedium. Dat laatste effect wordt versterkt wanneer de moeder in het gezinstafereel de radio vermeldt: ‘Kom mensen, geen politiek hoor vanavond, de tafel is gedekt en straks gaan we gezellig luisteren naar de bonte radio-avond’ (132). Politiek en radio komen hier tegenover elkaar te staan als ernst en gezelligheid, kritiek en ontspanning. Daaruit spreekt enige scepsis tegenover de functie van de radio.

Eveneens in *Maatstaf* reflecteerde Paul Rodenko in 1957 over de esthetische opportuniteiten die de radio kon bieden. En opnieuw klonk er scepsis. Rodenko was niet onder de indruk van de hoorspelproductie van zijn tijd, al zag hij er wel potentieel in. Alleen was daar een 'groot kunstenaar' – wat hem betreft een dichter – voor nodig: 'zolang geen groot kunstenaar zich van de radio als specifiek uitdrukkingsmiddel bediend heeft, staat het allerminst vast wat radiofonische kunst *is*' (1957, 32). Dat die dichter nog niet was opgestaan, was volgens hem te wijten aan de aard van het medium: terwijl de radio een collectief en publiek medium is, verkiest de dichter volgens Rodenko de intieme ruimte van het individu. Toch zag Rodenko precies in de experimentele poëzie de kiemen van een radiofonische dichtkunst: het is Paul van Ostaijen 'of enig ander avantgardistisch dichter' die voor hem de uitvinder is van 'de radio als kunstvorm' (31).[2]

Een aantal van de mede-Vijftigers leverde inderdaad scenario's voor hoorspelen aan, die op de openbare omroep uitgezonden werden. Soms gaat het om teksten die elders in een andere vorm verschenen. Hans Andreus schreef maar liefst acht hoorspelen in de periode 1957-1978.[3] Van Remco Campert waren eind jaren zeventig twee hoorspelen te beluisteren op de VPRO. Een van de twee was *Het einde van de stad*, een vrij experimenteel en bij wijlen poëtisch hoorstuk dat Campert al in 1956 had geschreven. Sybren Polet is de auteur van *Tafeltafereel*, een KRO-hoorspel uit 1978.[4] *Inspraak* (1972), *Weerwerk* (1979) en *Betrekkingen* (1979?) zijn drie hoorspelen gebaseerd op experimenteel werk van Bert Schierbeek. Daarnaast is hij de auteur van het traditioneler, theatrale luisterspel *Zolang de honden blaffen* (1978). Vinkenoog schreef *Utopia, waar ligt dat*, dat de NCRV in 1977 uitzond. Hoorspelen van Vijftigers zijn dus geen zeldzaamheid, ook al blijft het corpus goed te overzien.

Naast oorspronkelijke scenario's werden er bewerkingen geproduceerd van de hand van auteurs die we tot de Vijftigers rekenen. Zo kreeg Claus naar eigen zeggen begin jaren zeventig de vraag van de Belgische openbare omroep om een hoorspelscenario te schrijven. Hij maakte een ontwerp voor *De verzoeking*, maar kwam niet meteen tot een hoorspel. Het stuk werd eerst een novelle, vervolgens een theatermonoloog en dan pas, in 1982, een hoorspel (Gnirrep 1981; Verschueren 2018). Het voorbeeld maakt duidelijk dat de grens tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie soms vaag is. Claus' werk was overigens ook weer de aanleiding voor een hele reeks hoorspeladaptaties. Van de toneelstukken *Een bruid in de morgen, Pas De Deux* en *Vrijdag* verschenen luisterversies en het Geluidshuis bracht in 2011 nog een hoorspelbewerking uit van de roman *Het jaar van de kreeft*.

Behalve oorspronkelijke hoorspelen en adaptaties maakten de Vijftigers vertalingen van hoorspelen in dienst van de openbare omroepen. Claus vertaalde de canonieke hoorspelen *Under Milk Wood* en *All That Fall*, die respectievelijk door de VPRO en de BRT werden geproduceerd. Ook Andreus, Campert, Kouwenaar en Schierbeek

vertaalden hoorspelen, voornamelijk uit het Duits. Via een vertaling van Kouwenaar boden AVRO en VPRO bijvoorbeeld *Het onderzoek* van Peter Weiss in 1966 aan hun luisteraars aan en was in 1974 bij de NCRV *Op een schemeravond in de herfst* te horen.

Het geschetste beeld van de Vijftigers illustreert volgens ons zowel de veelzijdigheid als het potentiële belang van het literaire hoorspel. Literaire auteurs, onder wie de auteurs die als grote vernieuwers de geschiedenis ingingen, droegen op uiteenlopende manieren bij tot de auditieve, verhalende kunstvorm die we hoorspel noemen. Ze schreven en vertaalden scenario's, maakten zelf bewerkingen of waren als regisseur of stemacteur creatief betrokken. Die constatering staat in schril contrast met de beperkte aandacht die er voor het radiofonische werk is. Het werk van de Vijftigers is niet los te denken van de visuele kunsten maar we schijnen te vergeten dat ze ook een auditieve kunstvorm beoefenden.

Wat geldt voor de Vijftigers, gaat in grote mate op voor heel wat andere schrijvers in de twintigste eeuw. Dit boek laat zien dat het de moeite loont om het hoorspelwerk van literaire auteurs ernstig te nemen en bestudeert zowat voor het eerst de vergeten luisterhoek van de literatuurgeschiedenis. In deze inleiding willen we allereerst de context schetsen waarin we het literaire hoorspel kunnen plaatsen: wat verstaan we onder hoorspelen? Hoe ontstaat en evolueert het genre in de Lage Landen? Op welke manieren werken auteurs en radiomakers samen? Daarnaast bieden we een introductie tot de drie vormen die in dit boek aan de hand van sprekende gevalsstudies grondiger bestudeerd worden: originele hoorspelen van literaire auteurs, vertalingen van en door schrijvers en adaptaties van literaire werken.

Uitgangspunten en doelstellingen

Zoals de Vijftigers hebben tal van literaire auteurs in de twintigste en eenentwintigste eeuw bijgedragen tot de productie van hoorspelen. Dit boek maakt de relaties tussen literatuur en het hoorspel zichtbaar, om aan te tonen hoe hoorspelen functioneren in literaire oeuvres en hoe literair werk voortleeft in auditieve vorm. Bijzondere aandacht hebben we voor radiofonisch-literair experiment en voor literaire vernieuwingen die de weg vonden naar de radio. Het experiment kan tekstueel, stemgericht, akoestisch, elektronisch of muzikaal zijn. Het beoogde publiek van dit boek bestaat bijgevolg niet alleen uit letterkundige onderzoekers, studenten en literair geïnteresseerden, maar ook uit mediahistorici, kunsthistorici, musicologen, communicatiewetenschappers met interesse voor radio en radio-*professionals*.

In de doelstellingen van dit boek zitten veronderstellingen die we kort willen uitleggen en nuanceren. Toelichting behoeven in het bijzonder de definitie van het hoorspel, de aanduiding 'literaire auteurs', de grens tussen origineel hoorspel en adaptatie,

de gedachte dat hoorspelen tot een literair oeuvre kunnen behoren (en dus literatuur 'zijn') en de aanname dat hoorspelen geen aandacht kregen in literair-historische werken.

Het hoorspel bestaat in vele vormen. Sommige hoorspelen zijn erg tekstgericht, waardoor ze lijken op luisterboeken, andere teren zo sterk op muzikale middelen dat ze veel weg hebben van een muzikale compositie. Nooit staat het hoorspel los van conventies van andere genres en media. Het is dan ook zinvol om een gradueel onderscheid te maken tussen het prototypische hoorspel enerzijds en aangrenzende media en genres anderzijds. In een prototypisch hoorspel voeren meerdere stemmen, die een personage en eventueel vertellers belichamen, een verhaal op. Dat verhaal wordt verder ondersteund door diëgetische geluiden (zoals een schurend scharniertje, het gekletter van zwaarden, druppend water), muziek, stilte en montage. Al die ingrediënten kunnen in meer of mindere mate aanwezig zijn en op die manier kan het werk in de richting van een ander genre kantelen. Een hoorspel dat een compleet verhaal vertelt aan de hand van diëgetische geluiden – zoals het bekende experiment *The Revenge* (Andrew Sachs, BBC 1978) – leunt aan bij geluidskunst (*sound art*) of geluidscollage. Bestaat een hoorspel uit een verhaal dat slechts door één stem gebracht wordt, dan lijkt het erg op een luisterboek of dramatische monoloog. Heeft een hoorspel een sterke referentiële en actuele waarde, dan kan het als een radiodocumentaire geïnterpreteerd worden enzovoorts.

Wie het hoorspel op die manier flexibel definieert, maakt meteen duidelijk dat het hoorspel niet noodzakelijk of evident literair van aard is. 'Literair hoorspel' is dus geen pleonasme en kan in de context van dit boek op twee manieren gelezen worden. Ten eerste duidt de term hoofdzakelijk hoorspelen aan waarin er voor tekst en dialogen een belangrijke rol weggelegd is en waarvan het script door literaire auteurs geschreven is. Literair zijn ten tweede bewerkingen van literaire teksten. Soms zijn het ook weer literaire auteurs die de adaptatie verzorgen, zoals in het geval van Walter van den Broecks Elsschot-bewerking *Lijmen/Het been* (NOS/BRT 1988). In sommige gevallen is de grens tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie bovendien onduidelijk. De zes hoorspelen van Louis Paul Boon die de NIR in de jaren vijftig realiseerde (Boon 1991), zijn gebaseerd op bestaande voorbeelden, maar Boon paste de oorspronkelijke tekst vrijelijk aan.[5]

In de voorbije negentig jaar hebben hoorspelen zeker bijgedragen tot de verspreiding van literatuur en zijn ze deel gaan uitmaken van vele oeuvres. Daarom is het merkwaardig dat ze afwezig zijn in literair-historische werken. Het werk voor het oor wordt doodgezwegen, tenzij in die gevallen dat het scenario zelfstandig verscheen, zoals Claus' *De verzoeking* of Ivo Michiels' *Samuel, o Samuel*. Dat roept dan weer de conceptueel complexe vraag op naar het statuut van een scenario. Als we hier de schijnwerpers richten op literatuur en het hoorspel, gaat het dan tenslotte niet om

gebruiksteksten eerder dan om literaire werken of om audiofonische realisaties? In onze visie, die de bevindingen in dit boek ondersteunen, is het kortzichtig om een scenario louter als wegwerptekst te zien. Naar analogie van het filmscenario (Price 2010) verdient het hoorspelscenario esthetische en academische aandacht op zich. Bovendien hebben auteurs zelf, zoals Claus en Michiels, het scenario geëmancipeerd uit zijn rol van 'intermedium' of gebruikstekst. Verder verbannen de hoofdstukken van dit boek literariteit niet uit het land van de audiofonie. Ook in de auditieve realisaties wijzen ze het literaire karakter aan, terwijl ze tegelijk de scenario's bestuderen. Die houding doet recht aan de esthetische en mediumspecifieke kwaliteiten van de tekst en de verklanking.

Literatuur en hoorspel gaan dus hand in hand in oorspronkelijke stukken, adaptaties en vertalingen, in zowel de scenario's als de audiofonische werken. Al die vormen komen hier aan bod. Dat neemt niet weg dat dit boek ook weer blinde vlekken vertoont. Te denken valt aan het middlebrow- en lowbrow-segment, aan vertalingen uit het Frans, experimentele hoorspelen door auteurs die niet centraal staan in het literaire veld of Nederlandstalige hoorspelen uit Suriname.[6] De structuur van het boek weerspiegelt de domeinen die wel vertegenwoordigd zijn. De hoofdstukken van Inge Arteel en Philomeen Lelieveldt behandelen institutionele en technologische aspecten. Vervolgens gaan drie hoofdstukken dieper in op de hoorspelen van individuele literaire auteurs. Het hoofdstuk over Bert Schierbeeks *Inspraak*, dat tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie ligt, vormt daarna de overgang naar drie bijdragen waarin de adaptatieproblematiek centraal staat. Ten slotte belichten Birgit Van Puymbroeck en Pim Verhulst markante voorbeelden van vertaalde literaire hoorspelen. Het sluitstuk van het boek is een audiobibliografie van het naoorlogse literaire hoorspel. In het vervolg van deze inleiding schetsen wij een beeld van de geschiedenis van het hoorspel in de Lage Landen, met speciale aandacht voor de banden met het literaire veld, en lichten we bovenstaande domeinen verder toe.

Een beknopte institutionele geschiedenis

Ontstaan en verzuiling

Zoals Jeroen Dera in zijn bijdrage aan dit boek opmerkt, werden de begindagen van het Nederlandstalige hoorspel gekenmerkt door het principe van remediëring, waarbij een nieuw medium kenmerken en conventies overneemt van oudere media. Dramatische uitvoeringen op de radio betroffen veelal geluidsregistraties van toneeluitvoeringen. Later vonden deze opvoeringen plaats in de studio, waar de acteurs zich soms zelfs voor de microfoon opstelden in verkleedkostuum. Er verstreken enkele jaren voordat de eerste werken verschenen die specifiek geschreven waren om ten uitvoer te worden gebracht op de radio.[7] Uitgaande van die specifieke invulling van het

genre heeft het Nederlandse taalgebied een van de allereerste hoorspeluitzendingen op zijn naam (Bulte 1984, 55). Op 3 januari 1924 werd door de PCGG de speciaal voor de radio geschreven *Nieuwjaarswensch van de amateurs Thomasvaer en Pieternel* de ether ingestuurd. Daarmee was dit radiowerk twaalf dagen eerder dan *A Comedy of Danger* van Richard Hughes, dat in de hoorspelliteratuur doorgaans als eerste hoorspel wordt aangemerkt (Crook 1999, 6).[8] De auteur van *Nieuwjaarswensch*, Willem Vogt, was medeoprichter en directeur van de AVRO en stimuleerde vanuit die positie de ontwikkeling van het Nederlandse hoorspel (Wijfjes 2003, 35).

In 1929 stelde Vogt de regisseur Kommer Kleijn aan met de opdracht het hoorspel te ontwikkelen. Kleijn maakte aanvankelijk hoorspelbewerkingen van klassieke (toneel)werken, maar legde zich al snel toe op populaire genres. Met name de detectiveserie *Paul Vlaanderen*, gebaseerd op de hoorspelreeks *Send for Temple* van de Britse schrijver Francis Durbridge, genoot vanaf de première in 1939 tot in de jaren vijftig ongekende populariteit. In de prille dagen van de radio waren in Nederland alleen de AVRO en de VARA actief in de productie van hoorspelen. Evenals de AVRO was de VARA van mening dat de nieuwe vorm toegankelijk moest zijn voor haar luisteraars. De omroep bracht begrijpelijke radiofeuilletons, waarvan de inhoud aansloot bij de leefwereld van de arbeider. In de jaren dertig gingen ook de VPRO en de KRO hoorspelen uitzenden; de NCRV volgde in 1947 (Bulte 1984, 62-63). Deze omroepen gaven elk een eigen invulling aan het hoorspel, waardoor in Nederland tot ver na de Tweede Wereldoorlog verschillende visies op het hoorspel naast elkaar bestonden.[9] De situatie was anders in Vlaanderen, waar de aanvankelijke verzuiling zich niet doorzette in een gefragmenteerd omroepbestel (Bertels 1972).[10] De Nederlandse omroepen hadden elk een eigen hoorspelafdeling (hetgeen uiteraard ook een versnippering van mankracht en financiële middelen betekende). De in 1947 opgerichte overkoepelende Nederlandse Radio Unie (NRU)[11] coördineerde na de Tweede Wereldoorlog de hoorspelprogrammering. Deze Unie had ook de Hoorspelkern onder haar hoede, een groep vaste stemacteurs waaruit de verschillende hoorspelafdelingen konden putten.

Voor de aanlevering van originele scenario's in de eigen taal werkten de omroepen veelal met vaste auteurs. Ook produceerden de omroepen hoorspelen op basis van scenario's die door amateurs werden ingestuurd. Soms tekenden radiomakers zelf voor de tekst. Zowel in Vlaanderen als in Nederland hadden enkele radiomedewerkers een literair profiel door hun activiteiten bij literaire uitgeverijen en tijdschriften of doordat ze zelf literaire publicaties op hun naam hadden staan.[12] Toen Raymond Brulez verantwoordelijk was voor de programmatie op de NIR, leverden literaire auteurs geregeld een script voor een hoorspel. Brulez porde auteurs aan, zoals bijvoorbeeld blijkt uit een brief van Gerard Walschap: 'Ge dringt aan op medewerking voor uw dramatische uitzendingen en grote radiodrama's' (Walschap in Van Parys 2015, 312) of aan Johan Daisne: 'Ik zal u steeds erkentelijk blijven voor de bereidwilligheid

waarmede gij aan de Vlaamsche gesproken uitzendingen hebt medegewerkt, reeds onmiddellijk na de bevrijding, op een oogenblik dat deze uitzendingen nog zeer ontredderd waren' (Brulez in Vanhecke 2014, 367). Zo zijn er sinds het interbellum tal van auteurs die oorspronkelijk werk (of bewerkingen) voortbrachten op instigatie van radiomakers. Kort na de bevrijding leverde Daisne bijvoorbeeld de hoorspelen *De tempel der gebroken harten* en *Het portret* aan (Van Parys 2015, 311). In de radio vond hij een interessant alternatief medium voor literatuur, alsook een bron van inkomsten.

Dat de radio en het literaire veld relaties onderhielden hoeft geen verbazing te wekken. Al in de vooroorlogse jaren werd de radio aangewend om het grote publiek kennis te laten nemen van literatuur. Dat gebeurde bijvoorbeeld door middel van literaire rubrieken en lezingen over literatuur, bezorgd door publieke intellectuelen als P.H. Ritter Jr. (Dera 2017; Rutten 2018). Daarnaast waren literaire auteurs veelvuldig in de omroepstudio's te vinden voor interviews of voordrachten uit eigen werk. Originele hoorspelen en hoorspeladaptaties van literaire werken waren een ander belangrijk kanaal voor de verspreiding van literatuur. Deze producties pasten sterk binnen de taakomschrijving van de publieke omroep om de luisteraar te verheffen of op te voeden. Bovendien wilde de omroep zelf een kweekvijver zijn van cultuur door auteurs aan te trekken.

Voor de hoorspelscenarist gold in de eerste decennia van het hoorspel een aantal beperkingen door het publieke karakter van de radio en het sterke ideologische profiel van de omroepen. Mediahistoricus Huub Wijfjes verwoordde het als volgt: 'Omdat het medium in huiskamers doordrong diende de inhoud van het medium zich aan te passen aan de normen van de dominante burgerlijke cultuur' (Wijfjes 2003, 41). Voor de oorlog en nog lang erna moesten hoorspelen toegankelijk zijn en op geen enkele wijze aanstoot geven. Met name de christelijke omroepen wezen scenario's af op grond van zedenbederf en de Radio Controle Commissie greep dikwijls in in het kader van kuisheid of staatsveiligheid (Bulte 1986, 415). De hoorspelen moesten daarnaast uitdrukking geven aan de specifieke normen van de desbetreffende zuil. Dat betekende onder meer dat de doelgroep en de boodschap min of meer van tevoren waren bepaald en dat bepaalde onderwerpen, en een vooraf gegeven behandeling van die onderwerpen, hiërarchisch vooraf gingen aan de opvattingen van de auteur (Bulte 1984, 107).

Het zal niet verbazen dat de ideologie van de omroepen ook tijdens de oorlogsjaren bepalend was. Voor de nazi's was de radio een belangrijk middel om hun nationaalsocialistische en antisemitische boodschap te verspreiden en om de vijandelijke machten in een kwaad daglicht te stellen – en ook het hoorspel werd daarbij ingezet (Hale 1975). Bij die activiteiten waren soms literaire auteurs betrokken. Zo was Martien Beversluis (onder het pseudoniem Rob Altena) onderdeel van een vast schrijversteam

dat propagandaspelen schreef die werden uitgezonden op de door de Duitsers overgenomen omroep (Van der Logt 2008, 355). Een bijkomstig effect van het belang dat de bezetters hechtten aan het medium is dat de infrastructuur van het hoorspel gedurende de oorlog overeind bleef.

Ook in de naoorlogse jaren waren mensen werkzaam bij de radio die met een been in het literaire veld stonden. Bij de BRT ijverde het hoofd literaire en dramatische uitzendingen, Marcel Coole, voor meer betrokkenheid van literaire auteurs bij het hoorspel (Bluijs & Verschueren 2018b). Coole was voor de oorlog bekend als dichter en literair commentator op de radio en hij was betrokken bij verschillende literaire tijdschriften. Coole boekte succes met zijn lobbywerk: van Louis Paul Boon, Johan Daisne, Hubert Lampo, Herman Teirlinck en Hubert van Herreweghen waren er hoorspelen te horen (Van den Briele 2004). Ook door hoorspelwedstrijden te organiseren (vaak in samenwerkingsverband) spoorden de Nederlandse en Vlaamse omroepen auteurs aan om een scenario te schrijven. Enkele laureaten werden door middel van wedstrijden aangeworven om op regelmatige basis voor de radio te schrijven, zoals het geval was voor de jeugdauteur Gie Laenen.[13] Enige jaren leek de wedstrijdvorm een succesvolle manier om literaire auteurs warm te maken voor het hoorspel. In een door de BRT en de NRU georganiseerde wedstrijd uit 1961 bestond de top drie uit auteurs die ook in het literaire veld bekendheid genoten (Poppe 1962, 574).

Literaire, publieke en academische belangstelling

Hierboven hebben we al aangeduid dat voor veel auteurs geldt dat hun hoorspelwerk doorgaans niet bestudeerd en zelfs nauwelijks tot hun oeuvre gerekend wordt. De auteurs deden dat in veel gevallen zelf ook niet. Uit een enquête in de jaren tachtig bleek dat bijna de helft van de aangeschreven auteurs hun hoorspelen niet als een belangwekkend onderdeel van hun oeuvre beschouwden (Bulte 1985, 4). Dat het hoorspel geen plek heeft in de literatuurgeschiedenis werkt ook de andere kant op: interessante hoorspelauteurs als Gerrit Pleiter of Jean-Pierre Plooij zijn in het literaire veld nauwelijks bekend.

De geringschatting van het hoorspel in de literatuuroverzichten is ten dele historisch te verklaren. Radiomakers onderhielden weliswaar contacten met het literaire veld, het enthousiasme vanuit de literaire hoek voor de radio was niet altijd onverdeeld. Figuren als Menno ter Braak brachten de radio in verband met oppervlakkigheid en ook historicus Johan Huizinga verzette zich tegen de vervlakking die het gevolg zou zijn van het massamedium (Dera 2017, 179). Jeroen Dera concludeert dan ook in zijn proefschrift over literaire kritiek op de radio: 'Juist in het culturele en literaire veld werd de institutionele identiteit van de radio in sterke mate bepaald door deze oppositie tussen oppervlakkigheid en intellect' (2017, 177).

Dat het hoorspel in de Lage Landen nooit een uitgesproken literaire status heeft gekregen valt verder te duiden vanuit de afwezigheid van een geïnstitutionaliseerde hoorspelkritiek (Bulte 1986; Bernaerts 2014). Het efemere karakter van de radio vindt een pendant in de stilte die na de uitzending klinkt in de receptie. Op een handvol uitzonderingen[14] na besteedden dagbladen en tijdschriften geen regelmatige aandacht aan het hoorspel. Ook de academische aandacht is summier geweest. Ineke Bultes proefschrift is tot nu toe de enige in boekvorm gepubliceerde studie naar het Nederlandse hoorspel. Behalve enkele scripties en artikelen in literaire tijdschriften is het Vlaamse hoorspel grotendeels onbelicht. Dit boek begint deze lacune eindelijk op te vullen.

Die geringe aandacht staat in contrast met naburige taalgebieden. In het Duitse taalgebied is het hoorspel duidelijk ingebed in de literatuurgeschiedenis en verschenen al in de jaren twintig de eerste academische verhandelingen over het hoorspel. Denkers als Walter Benjamin,[15] Bertolt Brecht (1968 [1932]) en Rudolf Arnheim (1936) theoretiseerden uitvoerig over de nieuwe kunstvorm. Inge Arteel geeft in haar bijdrage aan dit boek een overzicht van het debat dat in de jaren zestig onder Duitse academici en hoorspelmakers werd gevoerd over het Nieuwe Hoorspel (Neues Hörspiel). Dat een institutionele inkadering een voorwaarde is voor een bloeiende hoorspeltraditie toont ook het Britse taalgebied aan. Het radiowerk van de grote naoorlogse dramatisten – onder wie velen hun carrière begonnen op de radio – werd en wordt uitvoerig besproken en bestudeerd.

Over het algemeen kwam de betrokkenheid van Nederlandstalige literaire auteurs in de eerste decennia na de oorlog niet overeen met de verwachtingen die de omroep koesterde. De Vlaamse hoorspeldramaturg Andries Poppe klaagde begin jaren zestig dat de kwaliteit van het hoorspel in Nederland en België achterbleef bij het radiowerk in Engeland en Duitsland. Hij legde de verklaring bij de onwil van literaire auteurs om het hoorspel serieus te nemen: ‘Dat komt omdat zeer weinig Nederlandse schrijvers het luisterspel beoefenen als een letterkundig genre, maar het veeleer beschouwen als een gemakkelijke vorm van ontspanning en hun produktie dan ook angstvallig afstemmen op de smaak van het massa-publiek, dat liefst een uurtje amusement via de luidspreker in de huiskamer krijgt’ (Poppe 1962, 573). Een aantal jaar later uitte hij dezelfde klacht over de Vlaamse auteurs: ‘Wij kijken verlangend uit naar het ogenblik, waarop de Vlaamse auteurs de handen aan de ploeg zullen slaan om de achterstand, die wij op stuk van luisterspelschrijfkunst op vrijwel alle Europese landen hebben, in te halen’ (1968, 42). Door de verantwoording in zijn geheel bij de Nederlandstalige schrijvers te leggen, hield Poppe het beleid van de omroepen buiten schot.

Uit Poppes uitspraken blijkt dat zijn blik sterk was gericht op het buitenland. Om werk te blijven leveren van hoogstaande (literaire) kwaliteit wierf hij op grote schaal hoorspelen aan uit andere taalgebieden. Voor de vertaling tekenden dikwijls literaire

auteurs. In sommige gevallen vormde het vertaalwerk een springplank voor oorspronkelijke hoorspelscenario's, zoals we hieronder kort bespreken. De grote vijver van internationale hoorspelproducties waaruit men kon putten, nam echter ook de absolute noodzaak weg om op zoek te gaan naar 'eigen' literaire hoorspelauteurs. Tegelijkertijd zorgden internationale connecties ervoor dat oorspronkelijk Nederlandstalig werk buiten de landsgrenzen kon circuleren. Poppes hoorspel *Als een grote dooie vis* (1966) werd bijvoorbeeld niet alleen in Vlaanderen en Nederland (NCRV) uitgezonden, maar vond ook zijn weg naar de Zuid-Afrikaanse Radio, de Bayerische Rundfunk, de Noorse Radio, Radio Belgrado en Radio Sarajevo (Poppe 1980). De wijze waarop Nederlandse en Vlaamse hoorspelen buiten de landsgrenzen functioneerden is iets wat nader onderzoek verdient.

Ontzuiling en nieuwe technologie

De relaties tussen literatuur en het hoorspel ontwikkelden zich tegen de achtergrond van institutionele veranderingen en ontwikkelingen op het gebied van technologie. In de jaren zestig zette een brede cultuurverandering in die ook aan de omroepen raakte. De ontzuiling die vanaf 1959 op gang kwam en de ontvoogding van de jaren zestig zorgden ervoor dat het hoorspel in mindere mate uitdrukking gaf aan een vooraf bepaalde levensbeschouwing. Een algemene ontwikkeling was dat jongere mensen met avontuurlijker ideeën aan het roer kwamen te staan en dat het hoorspel minder kuis werd. De timing van deze omslag is cruciaal. In het begin van de jaren zestig nam de aanschaf van televisies explosief toe en daardoor viel het momentum van de radio weg. Was in 1960 het hoorspelpubliek in absolute zin op zijn hoogtepunt – in dat jaar kon het hoorspel rekenen op een half miljoen luisteraars per uitzending –, in 1971 was dat aantal letterlijk gedecimeerd (Bulte 1984, 143). In plaats van een amusementsvorm met een vanzelfsprekend groot bereik werd het hoorspel een genre voor een beperkt (maar stabiel) aantal liefhebbers (tussen 30.000 en 50.000: nog altijd aanzienlijk meer dan menig theaterstuk of poëziebundel). Naarmate het hoorspel terrein verloor aan de televisie werd het moeilijker om schrijvers voor het genre te engageren. In de loop van de jaren zestig bleek de interesse van literaire auteurs om aan hoorspelwedstrijden deel te nemen flink te zijn afgenomen (De Sutter 1987, 27). Die lijn zette zich door in de decennia erna.

Door de ontzuiling vanaf de jaren zestig raakte de levensbeschouwelijke focus weliswaar op de achtergrond, maar de taakverdeling van de omroepen was volgens Bulte gegrondvest in de verzuilingstraditie (Bulte 1984, 141). Die verdeling kwam grofweg neer op het volgende: vermaak en spanning bij de AVRO, engagement bij de VARA en literatuur en kunst bij KRO. In grote lijnen zijn die accenten terug te voeren op de individuele voorkeuren van radiowerknemers. Bij de hoorspelafdeling van de KRO stond bijvoorbeeld Jan Starink aan het roer, die een uitgesproken literaire

invulling gaf aan het hoorspel.[16] Starink, vanaf 1962 chef hoorspelen bij de KRO, was gepromoveerd neerlandicus en literair vertaler (hij werkte vaak samen met zijn vrouw, de dichter Gertrude Starink). Hij probeerde het hoorspel als kunstvorm neer te zetten, maar vond daarin weinig medestanders onder zijn collega's van de andere omroepen. Op een werkoverleg van de verzamelde omroepen in 1971 pleitte Starink voor experimenten met de hoorspelkern en -technici om de mogelijkheden van de productiemethoden te exploreren, waarbij hij ook graag een auteur wilde betrekken. 'Nederland mist een laboratorium waarin dergelijke eksperimenten doorgang kunnen vinden', meende hij (Verslag werkbijeenkomst 1971, 2). Uit het verslag wordt duidelijk dat de andere aanwezigen weinig voelden voor zo'n initiatief. Rob Geraerds (TROS) bracht bijvoorbeeld naar voren dat 'experiment' vrijwel altijd een dekmantel is voor amateurisme. Dergelijke opmerkingen laten de verschillende opvattingen over het hoorspel goed zien.

Dat de invulling van het hoorspel sterk afhing van degene die aan het roer stond bij de desbetreffende omroep, blijkt uit de uitspraken van de man die in de jaren zeventig de hoorspelleiding van Starink overnam bij de KRO. Louis Houët gaf in theatertijdschrift *Etcetera* aan dat het luisterspel vooral 'onderhoudend' moest zijn; 'waarbij de vraag of het literair is of niet literair, er niet toe doet. [...] De research, de voorlopers en de mensen die iets nieuws willen, die creatief willen blijven, die mag je [...] niet overdag uitzenden. Die komen in een speciale experimenteer hoek [sic]' (Pernet 1987, 31-32). Die speciale hoek was veelal gelokaliseerd buiten 'prime time'. Het (literaire) hoorspelexperiment had ook voor veel andere omroepen geen plek in de reguliere hoorspelprogrammering. Het was eerder regel dan uitzondering dat het 'experimentele' hoorspel na elf uur 's avonds werd uitgezonden.

Afgaande op de lijst hoorspelen die Ruben Vanden Berghe voor dit boek samenstelde, lijkt de keuze van literaire auteurs om zich voor het hoorspel in te zetten eerder verband te houden met artistieke verwantschap dan dat zij verliep langs de oude levensbeschouwelijke lijnen van de omroepen. Gerrit Komrij schreef zijn satirische hoorspel (1979) bijvoorbeeld voor de tegendraadse VPRO, een omroep die in Komrij's televisiebeschouwingen als enige positief uit de bus kwam. Het is verder opvallend dat het hoorspel (1969) en de vertalingen van een auteur als Vogelaar geen onderdak vonden bij de socialistische omroep VARA – wat je gezien de uitgesproken marxistische denkbeelden van de auteur zou verwachten –, maar bij de KRO. Dat enkele hoorspelauteurs die veelvuldig voor de radio schreven (Hans Andreus, Theun de Vries) dat deden voor verschillende omroepen geeft verder aan dat het ideologische profiel van de omroep voor veel auteurs geen bepalende rol speelde.

De samenwerking tussen schrijvers, regisseurs en andere hoorspelmakers was bepalend voor het hoorspelprofiel van de omroep. Daar hoorden ook contacten met buitenlandse collega's bij. Zoals Inge Arteel in haar hoofdstuk aantoont, onderhiel-

den Vlaamse radiomakers zoals Andries Poppe intensieve contacten met Duitse collega's, wat een dynamiek van vernieuwing teweegbracht in het Vlaamse hoorspel. Om die te traceren, bespreekt Arteel allereerst enkele ijkpunten uit de geschiedenis van het vernieuwende Duitstalige hoorspel. Figuren zoals Bertolt Brecht, Alfred Andersch en Günter Eich zijn de voorlopers van het Nieuwe Hoorspel, waarin vanaf het midden van de jaren zestig klank en muziek een meer autonome en verhalende functie toegekend kregen. Dat die ontwikkeling een impact had op de Vlaamse radiomakers en verspreid werd in Vlaanderen, was te danken aan vertalingen, technologische ontwikkelingen en institutionele contacten. Aan de hand van archiefmateriaal documenteert Arteel de uitwisseling, waarbij ze focust op de introductie van stereofonie als narratief middel. In de periode 1969-1971 maakten hoorspelmakers uit Vlaanderen kennis met de Duitse experimenten op dat vlak en drongen ze bij de openbare omroep aan op meer middelen. Een pioniersrol is weggelegd voor Poppe als hoorspelpromotor en dramaturg. Samen met hem incorporeerden ook anderen de vernieuwingen uit het Duitse taalgebied in hun hoorspelwerk. Het hoofdstuk geeft een concrete inkijk in het institutionele én esthetische grensverkeer tussen het Nederlandse taalgebied (voornamelijk Vlaanderen) en het Duitse taalgebied (voornamelijk Duitsland).

Het idee dat de hoorspelproductie in de regel een collectieve activiteit betrof staat ook centraal in de bijdrage van Philomeen Lelieveldt. Haar hoofdstuk behandelt het netwerk rondom de hoorspelregisseur Ab van Eyk (NCRV), die actief was van 1955 tot 1992. Van Eyk ging samenwerkingen aan met schrijvers, technici, acteurs, componisten en muzikanten om nieuwe radiogenres te ontwikkelen, die hij genreaanduidingen meegaf als 'akousticon', 'sonografie', en 'verbosonie'. In zijn programma 'Vers in het gehoor' werd eigentijdse dichtkunst gecombineerd met (geïmproviseerde) muziek. Lelieveldt heeft daarom speciale aandacht voor de rol van de componist, in het bijzonder Tera de Marez Oyens. Maar ook Van Eyks samenwerkingen met auteurs komen aan bod, zoals de Vlaamse dichter Gust Gils en de eerdergenoemde Gerrit Pleiter. Wat verder sterk naar voren komt, is het internationale karakter van Van Eyks samenwerkingen. Van Eyk werkte samen met Duitse radiostations en bracht in 1967 internationale hoorspelmakers samen in landgoed Queekhoven om kennis over radiovernieuwingen uit te wisselen. Lelieveldt toont daarmee aan dat de institutionele context van het naoorlogse hoorspel zich uitstrekte over disciplines en landsgrenzen heen.

Lelieveldt geeft daarnaast het belang aan van technologische innovaties voor nieuwe vormen van radio. In de jaren vijftig en zestig deden verschillende ontwikkelingen hun intrede. Door de introductie van de frequentiemodulatie (FM) was het bijvoorbeeld mogelijk een grotere bandbreedte te gebruiken, storingen effectiever te onderdrukken en zo een hogere geluidskwaliteit te leveren (Stouten 2005).[17] Een belangrijke doorbraak voor het hoorspel was de introductie van stereofonie, een techniek

waarmee reeds vanaf halverwege de jaren veertig werd geëxperimenteerd, maar die in de jaren zestig bredere ingang vond. Die ontwikkeling viel samen met de herijking van het hoorspel als gevolg van zijn verminderde populariteit. Om de eigenheid van het hoorspel te bepalen (ten opzichte van televisie) openden hoorspelmakers de deur naar meer experiment en vernieuwing. Stereofonie werd niet alleen ingezet om een immersieve ruimtelijke ervaring op te roepen, maar ook om die ervaring te ontregelen. Deze ontwikkeling gaf een impuls aan de artistieke eigenheid van het hoorspel. Dit trok op zijn beurt auteurs aan die geïnteresseerd waren in de specifieke mogelijkheden die het medium bood, zoals blijkt uit de hoorspelen van Mark Insingel in de periode 1975-1984 en de voorbeelden die Lelieveldt aanhaalt.

De technologische vooruitgang betekende niet per se dat de meeste luisteraars de hoorspelen in betere geluidskwaliteit genoten. Door de uitvinding van de transistorradio (die lichter en goedkoper was en werkte op batterijen) werd de mobiele radio vanaf de jaren vijftig een wijdverspreid fenomeen, wat zich in de jaren zestig doorzette (Buelens 2018, 359). Door de transistor maakte ook de autoradio een opmars. De beschikbaarheid van mobiele radio's had nieuwe consumptiepatronen tot gevolg. In de eerste decennia was het hoorspel veelal een collectieve ervaring die in de intieme ruimte van de huiskamer werd beleefd met het hele gezin. Na de introductie van de portable verschoof die ervaring steeds meer naar een individuele.

De nieuwe ontwikkelingen die het hoorspel bood vertaalden zich niet naar een grootschalige toename van literaire auteurs die zich voor het genre interesseerden. Ook in de jaren zeventig bleef de productie van oorspronkelijk werk in de eigen taal achter bij die in het buitenland. Jean-Pierre Plooij hield begin jaren tachtig een pleidooi voor meer oorspronkelijk Nederlandstalige hoorspelen in de *NRC* (1982). Hij presenteerde daarbij een overzicht van de feiten. De Vereniging van Letterkundigen had berekend dat de vijf omroepen samen per maand zeventien hoorspelen produceerden, waarvan drie oorspronkelijk Nederlandstalig. Plooij maakte de vergelijking met de Westdeutsche Rundfunk (die wat luisteromvang betreft een even groot gebied als Nederland bediende). Deze zender produceerde zestig tot tachtig hoorspelen per maand, waarvan de helft oorspronkelijke hoorspelen waren in de eigen taal. Plooij rekende voor dat deze omroep dus tien keer zoveel werkgelegenheid creëerde voor hoorspelscenaristen.

De hoorspelmakers zetten in dezelfde tijd meer in op uitvoerigere begeleiding om meer auteurs bij het hoorspel te betrekken. In Vlaanderen werd in 1982 op initiatief van Poppe – met subsidie van de Nederlandse Taalunie – de Werkwinkel Radio Drama opgericht bij de BRT. De Werkwinkel was opgezet als een samenwerkingsverband met de Vereniging van Vlaamse Toneelauteurs. Het initiatief gaf een impuls aan oorspronkelijk Vlaams hoorspelwerk: waren hoorspelscenario's van eigen bodem in de jaren zeventig sterk ondervertegenwoordigd, in de jaren tachtig steeg het aan-

deel tot de helft van de programmering (De Sutter 1987, 28). Aan het begin van de jaren tachtig kwamen de Nederlandse omroepen tot de conclusie dat de oplossing in een klein taalgebied als het Nederlandse deels lag in samenwerking en het delen van beschikbare middelen en expertise. In 1981 richtte een aantal Nederlandse radiomakers de samenwerkende organisatie CIRAD (Cultuur Informatie Radio-opname) op, een initiatief dat eveneens werd gefinancierd door de Nederlandse Taalunie.[18] De Vlaamse radio-omroep sloot zich in 1983 bij de organisatie aan.

In 1984 werd in CIRAD-verband voor de eerste keer een hoorspelseminarie georganiseerd voor aspirerende hoorspelauteurs. Ook werd een tweejaarlijkse Hoorspelweek op de been gezet.[19] Deze publicitaire actie zette de reikwijdte van het hoorspel in de verf: er werden zowel traditionele hoorspelen als klankexperimenten uitgezonden. Naast ervaren hoorspel- en theaterschrijvers werd enkele (met het hoorspel grotendeels onervaren) literaire auteurs gevraagd een scenario aan te dragen. In 1981 waren Astrid Roemer en (de nu vergeten auteur) Christine Kraft van de partij. In 1983 schreef J. Bernlef een zelfreflexief stuk over radio dat goed paste binnen het thema (Ho)Orwel(l) 1984. Om de raakvlakken tussen het hoorspel en literatuur verder te onderstrepen werden de hoorspelscenario's van dat jaar gebundeld in een boekhandelseditie. Voor de edities van 1988 schreef Atte Jongstra een scenario, hetgeen hem blijkbaar beviel: in datzelfde jaar schreef hij voor dezelfde omroep (KRO) nog een hoorspel. In 1991 (thema Onschuld) leende hij opnieuw zijn schrijftalent, wat ook gold voor zijn collega's Ted van Lieshout en Arthur Japin (die als stemacteur al bekend was met het hoorspelbedrijf).

Door de initiatieven van CIRAD was er in de jaren tachtig sprake van een kleine opleving van het (literaire) hoorspel. Net als in de jaren zestig was de timing echter ongelukkig. De Hoorspelweek van 1988 (thema: Misdaad) viel samen met berichtgeving over onzekerheid over de toekomst van het hoorspel door de invoering van een nieuwe Nederlandse Mediawet.[20] In de jaren negentig zetten de bezuinigingen zich door. Andere vormen van radio begonnen te bijten in de beschikbare middelen: toen in jaren negentig auteurs als W. F. Hermans, Campert, Heeresma en Herman Koch voorlazen uit eigen werk kwam hun honorarium uit het hoorspelbudget. De dalende belangstelling voor verhalende radio was een trend die internationaal was waar te nemen. Zelfs in landen die een sterke hoorspeltraditie kenden stond het hoorspel onder druk: in 1998 stopte de BBC met de schrijversafdeling voor de radio (Crook 1999, 43). Toen in 1997 de in Vlaanderen populaire radiosoap *Het koekoeksnest* werd stopgezet, leek het hoorspel aan de vooravond van het nieuwe millennium definitief tot het verleden te behoren.

Maar het hoorspel blijkt ook buiten de infrastructuur van de omroepen om levensvatbaar. Nadat de hoorspelbudgetten waren wegbezuinigd, richtte voormalig TROS-medewerker Marlies Cordia in 2004 samen met Vibeke von Saher – die eerder voor

de Duitse omroepen hoorspelen maakte – de HoorspelFabriek op. Dit productiehuis maakt originele producties en boekbewerkingen, die verkrijgbaar zijn op cd of als mp3. Hieronder stippen we een aantal voorbeelden aan van hoorspelbewerkingen van literaire werken door de HoorspelFabriek en Het Geluidshuis die in die vormen aftrek vinden. Het lijkt er zelfs op dat het hoorspel sinds enkele jaren weer aan een opmars bezig is (Bernaerts 2014). Die heropleving is deels te verklaren door nieuwe technologieën die andere vormen van distributie en consumptie mogelijk maken. Hoorspelfans vinden elkaar tegenwoordig op online fora en discussieplatforms. Enkele van deze sites (zoals hoorspelen.eu) stellen ook fragmenten beschikbaar. Podcasts en streamingservices bieden de mogelijkheid om hoorspelen *on demand* te beluisteren. Een initiatief van het Nederlandse Letterenfonds in samenwerking met het Mediafonds, en enkele Nederlandse omroepen toont ten slotte aan dat ook het oorspronkelijke literaire hoorspel op de radio geenszins ten dode is opgeschreven. In de reeks *Fluiten in het donker* 'wagen' sinds 2015 ieder jaar zes literaire auteurs zich aan een hoorspel. Jonge en opkomende auteurs zoals Hannah van Binsbergen, Niña Weijers en Maartje Wortel vinden zo hun weg naar het hoorspel.[21]

De geschiedenis van het literaire hoorspel in Nederland en Vlaanderen is grotendeels een verhaal over wal en schip: binnen de literatuur kon het genre geen plek vinden en ook binnen de wereld van het hoorspel was het vernieuwende en literaire hoorspel een marginaal fenomeen. Het literaire hoorspel kende zodoende geen uitgesproken traditie waar de schrijvers zich (bevestigend of rebellerend) tegenover konden verhouden. Interessante experimenten kregen nauwelijks een vervolg; elke keer moesten auteurs die de stap maakten naar het hoorspel het wiel zelf opnieuw uitvinden of zich door buitenlandse voorbeelden laten inspireren. Dat gaf het literaire hoorspel echter ook een bepaalde mate van ongebondenheid. Op onregelmatige basis kwamen interessante literaire producties tot stand, die soms ook buiten de 'normale' hoorspeluitzendingen om geprogrammeerd werden. De voorbije eeuw vonden literaire auteurs hun weg naar het hoorspel, op eigen beweging of op uitnodiging, door kortstondige initiatieven als de Hoorspelweek of door persoonlijke contacten bij de radio. Zodoende kent het hoorspel een verborgen geschiedenis binnen de literair-historische kennis over de twintigste eeuw.

Creatieve inbreng van literaire auteurs

In de geschiedenis van het hoorspel zoals we die hierboven geschetst hebben, valt op dat literaire auteurs op allerlei manieren actief waren in de creatie van hoorspelen. Dat bleek ook al uit de casus van de Vijftigers. Een van de evidente manieren waarop de Vijftigers betrokken waren bij het hoorspel was de productie van nieuwe scenario's. Originele hoorspelen van literaire auteurs, zoals die van Campert of Polet, sluiten enerzijds in meer of mindere mate aan bij hun andere literaire werk en kunnen

de gelegenheid bieden om ideeën uit te werken. Lucienne Stassaert ontwikkelde in haar fictioneel-biografische hoorspelen bijvoorbeeld haar visie op kunstenaars en schrijvers die haar poëtica ongetwijfeld voedden: Aphra Benn, Emily Dickinson, Edvard Munch en Sylvia Plath. Anderzijds kunnen de hoorspelen de tekenen vertonen van een 'poëtica' van de omroep of de productiecontext. De scenario's zijn immers soms in opdracht geschreven en dragen daar de stempel van. Toen zes jonge auteurs in 2017 een subsidie van het Letterenfonds en het Mediafonds ontvingen om een hoorspel voor de Nederlandse omroepen AVROTROS, VPRO en NTR te schrijven, volgden ze bijvoorbeeld eerst een workshop bij regisseur Peter te Nuyl. Het is logisch dat ook zijn visie sporen naliet in hun hoorspelen, terwijl ze ook een eigen thematiek en vormgeving beoogden. Die combinatie levert interessante variaties op. Dichter Hélène Gelèns schreef bijvoorbeeld naar aanleiding van de opdracht: '[Te Nuyl] spoort ons aan de verbeeldingskracht van de luisteraar aan te spreken en vooral gebruik te maken van andere vertelvormen dan de realistische. Surrealisme en innerlijke monoloog bijvoorbeeld kunnen in een hoorspel heel natuurlijk overkomen. Dat is precies waarop ik hoop' (Gelèns 2017). Gelèns getuigenis illustreert een terugkerend fenomeen: literaire auteurs die een scenario voor het oor schrijven, proberen nieuwe mogelijkheden uit en reflecteren op de eigenheid van het medium. In de gevalsstudies van dit boek zal dat een rode draad blijken.

Jeroen Dera onderzoekt in zijn bijdrage het werk van Martien Beversluis, een 'ideologische kameleon' die hoorspelen schreef voor verschillende omroepen. Dera biedt een close reading van *Het huisje aan de overweg* (1930), dat Beversluis schreef voor de socialistische omroep VARA, en *De brug die Noord en Zuid vereent* (1936), dat uitgezonden werd door de AVRO, en waaruit volgens Dera een protestants-christelijk wereldbeeld spreekt. Beide hoorspelen stonden midden in de actualiteit: zij belichtten respectievelijk het probleem van alcoholisme bij spoorwegpersoneel en de opening van de Moerdijkbrug. De behandeling van deze onderwerpen was moralistisch en didactisch langs de lijnen van de zuil waartoe Beversluis zich in de desbetreffende periode bekeerd had. De insteek van Dera's hoofdstuk is het publieke karakter van de radio, en de mate waarin het hoorspel als cultuurbemiddelaar optreedt. In navolging van hoorspelonderzoeker Ineke Bulte onderzoekt hij de 'actueel-collectieve' poëtica van deze hoorspelen. Dera laat zien dat de didactische insteek van deze hoorspelen gepaard ging met een positionering in het literaire veld en metakritische reflecties op literatuur en het radiomedium. Deze dubbelheid zorgt voor spanningen, die volgens Dera allicht hebben bijgedragen aan de 'verheffing' van het doelpubliek van deze hoorspelen.

In de tweede uitgewerkte gevalsstudie van literair hoorspelwerk staat Ivo Michiels centraal, die een avant-gardistische lijn in de literaire hoorspelgeschiedenis vertegenwoordigt. Lars Bernaerts onderzoekt in welke mate en op welke wijze zijn hoorspelen ingebed zijn in het oeuvre. Uit archiefmateriaal en kritieken blijkt dat Michiels een

visie ontwikkelde op het hoorspel en actief betrokken was bij de radio. Zijn ideeën over de mogelijkheden van het medium passen bovendien in zijn literatuuropvatting en de hoorspelteksten zijn zowel formeel als inhoudelijk verwant met de rest van het oeuvre. Uit een lectuur van *Hoe laat is het?*, *Samuel, o Samuel* en *Boedapest, zei ze* blijkt hoe de hoorspelen – net zoals Michiels' experimentele teksten – avant-gardistische strategieën ontplooien in de tekst en in de auditieve realisatie. Tegelijk verkent Michiels in de hoorspelen nieuwe ideeën en vormen, stelt Bernaerts. We horen een proceduralistische esthetica in *Hoe laat is het?*, absurdistische dialogen in *Samuel, o Samuel* en multimediale abstractie in *Boedapest, zei ze*. Zo staan de hoorspelen met twee benen in Michiels' oeuvre, terwijl ze er ook vernieuwing brengen.

Een derde casus is Walter van den Broeck. Ellen Beyaert geeft een overzicht van de hoorspelen waar Van den Broeck bij betrokken was en zoomt vervolgens in op twee stukken, *Mercedes* en *Nachtverkeer*. Beide hoorspelen doen een beroep op narratieve en auditieve middelen om empathie te suggereren, op te wekken en te problematiseren. Aan de hand van de theorie van de empathie en de narratologie analyseert Beyaert op welke manieren de hoorspelen verrassingen inbouwen en nieuwsgierigheid opwekken, die op hun beurt geassocieerd zijn met mogelijkheden tot inleving. In *Mercedes* laten het bedrogen hoofdpersonage en zijn vrouw zich in de val lokken, met 'dank' aan hun empathisch vermogen. Die empathie verloopt opvallend genoeg langs lijnen van gender en klasse. In *Nachtverkeer* speculeren de gecreëerde spanning en verrassing ook op empathie van de luisteraar. Die empathie kan uitgaan naar het mannelijke personage wiens vrouw aanvankelijk overspel lijkt te plegen, terwijl uit latere scènes blijkt dat de man zelf de minnaar is van een overspelige vrouw. Door een narratieve analyse met aandacht voor auditieve signalen laat het hoofdstuk de complexe interactie zien tussen empathie binnen de twee verhalen en empathie vanwege de lezer.

Het hoofdstuk van Siebe Bluijs behandelt Bert Schierbeeks *Inspraak*, een meertalige collage van uiteenlopende tekstfragmenten, waaronder nieuwsberichten, wetenschappelijke verhandelingen en citaten uit de popcultuur van de jaren zestig. De collagetechniek vindt aansluiting bij Schierbeeks poëtica, waarin het idee centraal staat dat het ik het resultaat is van een samenraapsel aan vertogen. Schierbeek herwerkte *Inspraak* in samenwerking met ervaren radiomakers tot een hoorspel met dezelfde titel. Het hoorspel is eveneens een collage: het brengt verschillende tekst- en geluidsfragmenten bij elkaar. De audiobewerking vertoont volgens Bluijs echter een grotere thematische samenhang dan de collageroman, doordat het relaas van een man die zijn verloren geliefde aanspreekt telkens terugkeert. Door de (grotere) nadruk op de thematiek van rouw en (zelf)verlies wordt ook de gehanteerde collagetechniek geladen met nieuwe betekenissen. Bovendien worden door de mediumspecifieke eigenschappen van het hoorspel nieuwe lagen toegevoegd aan de collagetechniek, onder meer doordat geluid de mogelijkheid biedt om twee of meer fragmenten gelijktijdig

weer te geven. Daarmee schijnt het hoorspel volgens Bluijs nieuw licht op de collageroman, Schierbeeks gebruik van de collagetechniek en, in het verlengde daarvan, op Schierbeeks neo-avant-gardistische poëtica.

Het corpus van oorspronkelijke hoorspelen blijft grotendeels onbekend. Hier en daar verschenen scenario's in tijdschriften, zoals Tone Brulins *De grot van een vreemde ruiter* (1949) in het eerste nummer van *Tijd en Mens* of Luceberts *De perfecte misdaad* (1955) in *Maatstaf*. Daarnaast namen auteurs hun hoorspelen geregeld op in boekpublicaties, zoals Johan Daisne vaak deed. Maar verder bleef er veel hoorspelwerk onder de radar en bovendien is het statuut van de teksten vaak onduidelijk: gaat het om bewerkingen of samenwerkingen? Was de auteur zelf de bewerker of bewerkte iemand anders de tekst voor het oor? Zijn de scenario's gerealiseerd als hoorspel? Aan het einde van dit boek nemen we een bibliografie op van een selectie hoorspelen waarvoor we een en ander onderzochten. Samensteller Ruben Vanden Berghe verantwoordt de soms moeilijke keuzes die gemaakt zijn in de selectie op basis van de verspreide, soms onbetrouwbare informatie die te vinden is in archieven, bibliografieën, biografieën, databanken en door liefhebbers verzameld materiaal. Bij alle beperkingen biedt de bibliografie voor het eerst een betrouwbare selectie van scenario's geschreven door literaire auteurs in de naoorlogse periode.

Bewerkingen

De Vijftigers zijn niet enkel zijdelings op allerlei manieren betrokken bij de productie van hoorspelen, hun werk vormt ook de basis van latere bewerkingen, interpretaties en adaptaties bestemd voor de radio. De grenzen tussen die vormen zijn vaag: voor wie een literair scenario als autonome kunstvorm beschouwt, is immers zelfs een zogenaamd oorspronkelijk hoorspel al een adaptatie, zoals Linde De Potter in haar hoofdstuk over Claus' *De getuigen* suggereert. Ook de andere hoofdstukken over adaptaties laten uitstekend zien hoe complex het statuut en de ontstaansgeschiedenis ervan kunnen zijn. Sommige tekstcollages die de openbare omroepen uitzonden vallen nauwelijks te onderscheiden van hoorspelen. Zo zond het programma 'Zegge en schrijve' van VRT Radio 3 in 2000 het stuk *Rookspoor* uit, op basis van teksten van Pol Hoste en Lidy van Marissing. Het gaat om een collage van gedramatiseerde fragmenten. Ook dat soort adaptaties komt geregeld voor. Bovendien wijken sommige adaptaties nauwelijks af van aangrenzende genres zoals het luisterboek, het (opgenomen of via de radio rechtstreeks uitgezonden) toneelstuk of de voorlezing. Omgekeerd is het mogelijk om luisterboeken als hoorspelen op te vatten, zeker als ze optimaal van stemexpressie gebruikmaken en eventueel muziek toevoegen. In opdracht van de VPRO nam Willem Frederik Hermans in 1994 zijn ingesproken versie van *De God Denkbaar Denkbaar de God* op in de hoorspelstudio van de BRTN. Hoe voor de hand liggend het ook is om ze als luisterboek te beschouwen, de luisteraar kan het

expressieve stemgebruik, intonatie, timbre- en ritmewisselingen niet negeren. In die zin benadert het luisterboek de multimodaliteit van het hoorspel.

In striktere zin neemt een adaptatie een eerder gepubliceerd literair werk als uitgangspunt, en dat kan uiteraard ook van vóór het hoorspeltijdperk dateren. In 1945 konden Vlaamse luisteraars Herman Teirlincks bewerking van *Elckerlijc* op de openbare omroep horen. In 1968 bood NCRV haar luisteraars een bewerking van *Esmoreit.* Stukken van Joost van den Vondel vonden geregeld hun weg naar de radio. Multatuli's *Max Havelaar* viel in 1984 te beluisteren op de NCRV en werd in 2010 opnieuw bewerkt door de HoorSpelFabriek voor de AVRO. In die nieuwe versie vertolkt acteur Peter Faber, die in Fons Rademakers' filmadaptatie de hoofdrol speelde, Multatuli. Niet zelden gaat het dus om werken uit de literaire canon waarvan men kan veronderstellen dat het publiek er al mee vertrouwd is of waarmee men het publiek via het hoorspel vertrouwd wil maken. Adaptaties kunnen omroepen dus helpen in hun taak om cultureel en literair erfgoed te verspreiden. Van bij de start van het hoorspel draagt de radio ook op die manier bij tot de circulatie van literatuur, niet zozeer omdat de adaptatie een equivalent is van het originele werk, maar wel omdat ze werkt als interpretatie ervan en als opstap naar de lectuur ervan.

Daarnaast zijn er commerciële motieven, die blijken uit de productie en verkoop van hoorspelen door huizen zoals de reeds vermelde HoorSpelFabriek in Nederland en het Geluidshuis in Vlaanderen. Zij produceren en/of distribueren hoorspeladaptaties van bijvoorbeeld Hugo Claus' *Het jaar van de kreeft*, Tom Lanoyes *Het derde huwelijk,* de Anton Wachter-cyclus van S. Vestdijk of Harry Mulisch' *De ontdekking van de hemel*. Dat een hoorspeladaptatie in de eenentwintigste eeuw nog commercieel interessant kan zijn, bleek overigens in 2006 uit de luistercijfers voor de luisterserie *Het bureau* op basis van de gelijknamige cyclus van J.J. Voskuil. De lang lopende reeks werd door ongeveer 140.000 luisteraars gevolgd (*Twee Vandaag* 1-5-2006, AVROTROS).

Wie het relatief grote corpus van hoorspelbewerkingen doorneemt, kan enkele tendensen en categorieën onderscheiden. Ten eerste is de adaptatiegeschiedenis niet zelden ingewikkeld: hoorspelen zijn soms adaptaties van adaptaties of als bewerking zo ingrijpend dat ze niet meer als adaptatie herkenbaar zijn. In onze visie heeft een en ander te maken met de institutionele, mediahistorische en technologische eigenheid van het genre. Het genre heeft een relatief korte geschiedenis, een lage zichtbaarheid en vergt een redelijk omslachtig, collectief en technologisch maakproces. In de Lage Landen heeft het hoorspel bovendien geen sterke status. Al die factoren spelen een rol wanneer men er bijvoorbeeld voor kiest om hoorspelen niet direct te realiseren, maar te baseren op een toneelscenario, zoals in het geval van Boons *Menuet* of Couperus' *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan*. De theatertekst die Ger Thijs maakte op basis van Couperus' roman wordt in 2008 samen met de hoorspelrealisatie

gepubliceerd (Thijs 2008). Er bestaat bovendien een lange traditie van radio-uitzendingen van theateropvoeringen, waarin de grens tussen theaterstuk en hoorspelbewerking vaag is.

De adaptatiepraktijk is uiteraard erg divers. Terwijl sommige bewerkingen dicht blijven bij de narratieve structuur van het origineel, bijvoorbeeld de bewerking van Hella Haasses *Oeroeg* of *Godenslaap* naar de roman van Erwin Mortier, gooien andere bewerkingen het roer van de verteltechniek om. Ze zoeken daarbij semiotisch aansluiting bij andere media, zoals de film in het geval van de 'audiofilms' van het Geluidshuis: *Zes grimmige sprookjes voor verdorven kinderen* (naar Louis Paul Boon; Boon 2008) en *Het derde huwelijk* (naar Tom Lanoye; Lanoye 2010) versterken de verteldynamiek met muziek en montage op een manier die herinnert aan de mainstreamfilm. Verder onderzoek moet het mogelijk maken om dergelijke tendensen te bevestigen en te nuanceren. Op basis van het beperkte hoorspelonderzoek is het in dit stadium moeilijk om verdere algemene uitspraken te doen over de vele hoorspeladaptaties. Wat wel de moeite loont, is een blik op belangwekkende casussen. Enkele hoofdstukken in dit boek gaan dieper in op adaptaties die bijzondere aandacht verdienen.

Gertjan Willems onderzoekt in zijn bijdrage een hoorspeladaptatie van een toneelstuk van Herman Teirlinck, een auteur die nauw betrokken was bij hoorspeladaptaties van zijn eigen toneelwerken en ook zijn medewerking verleende aan adaptaties voor de radio van het werk van Karel van de Woestijne. Bij het overlijden van Herman Teirlinck in 1967 bewees de BRT eer aan de Vlaamse schrijver met een nieuwe hoorspeladaptatie van *De vertraagde film* (1922), een toneelwerk dat beroemd is geworden omdat het expressionistische elementen introduceerde in het Nederlandstalige theaterlandschap. Het toneelstuk maakte gebruik van 'filmische' middelen zoals slow-motion-effecten om uitdrukking te geven aan het gevoelsleven en de subjectieve tijdsbeleving van de personages. Willems legt de hoorspelversie van 1967 naast het toneelscenario, eerdere hoorspelversies en *Het kwade oog* (1937), een film waarbij Teirlinck betrokken was en die los gebaseerd was op *De vertraagde film*. Daarmee laat Willems zien hoe de hoorspelbewerking van *De vertraagde film* van 1967 functioneerde in een complex intermediaal en transmediaal verband. De institutionele context verklaart volgens Willems de grote getrouwheid van de hoorspelbewerking aan de oorspronkelijke toneeltekst. Hij beargumenteert dat de bewerking trouw is aan de letter, 'maar veel minder aan de artistieke geest' van het werk.

Vertrekkende van de complexe adaptatiegeschiedenis van *Menuet* vergelijkt Eline Grootaert Boons novelle met het hoorspel. De novelle ontleent haar retoriek in grote mate aan de verhoudingen tussen de drie hoofdpersonages en aan hun karakters. Daarom richt Grootaert zich in haar bijdrage op de karakterisering van het meisje, de man en de vrouw in het hoorspel. Ten eerste gaat ze na welke keuzes het hoorspel

maakt in de selectie en presentatie van karaktereigenschappen. Wat in de novelle door expliciete commentaar of door stijl gesuggereerd wordt, kan immers hoorbaar gemaakt worden met auditieve middelen. De monotone dictie van de man draagt bijvoorbeeld bij tot zijn getormenteerde karakter in het hoorspel. Met andere woorden, Grootaert demonstreert welke audiofonische strategieën het hoorspel gebruikt. Zo komt ze op het spoor van gelijkenissen en verschillen tussen bron- en doeltekst op het gebied van de karaktertekening. Ten tweede maakt de vergelijking duidelijk op welke manier de hoorspelluisteraar de relaties en gebeurtenissen anders kan interpreteren. Hoewel de man in het hoorspel somberder voorgesteld wordt, is zijn existentiële isolement dan weer minder scherp door de meer uitgesproken band met het meisje.

Linde De Potter onderzoekt hoe Hugo Claus' theaterdebuut *De getuigen* in de jaren tachtig werd bewerkt voor de radio. Ze vergelijkt niet alleen bron- en doeltekst, maar ook de gerealiseerde hoorspelversies van BRT en KRO en stelt zich de vraag in hoeverre er van een adaptatie sprake kan zijn als het hoorspel het toneelscenario als basis gebruikt. Uit de analyse blijkt immers dat de toneeltekst al sterk auditief gericht is. De Potter verbindt die constatering met het genrehybride karakter van het stuk. Het toneelstuk combineert al theatrale conventies met epische conventies die gebruikelijk zijn in het hoorspel: vooral de ambigue afstandelijke verteller werkt die hybriditeit in de hand. Mede dankzij die mediale keuzes creëert het hoorspel een thematische spanning tussen zien en horen, werkelijkheid en verbeelding. Zoals de personages zelf in hun hoedanigheid van 'getuigen', moeten de luisteraars zich behelpen met auditieve informatie en verbeelding.

Receptie en vertaling van buitenlands werk

Veel van de literaire hoorspelen die luisteraars in Nederland en Vlaanderen konden beluisteren, waren vertalingen. Van die vertalingen werd er een opvallende hoeveelheid gemaakt door vertalers die vooral als literair auteurs bekend waren. Onder hen vinden we ook weer enkele auteurs die vanwege hun dichtwerk met de Vijftigers verbonden zijn. Gerrit Kouwenaar vertaalde een vijftal hoorspelen voor de Nederlandse openbare omroep, voornamelijk uit het Duits. In 1966 nam hij zoals gezegd *Die Ermittlung* van de Duitse neo-avant-gardist Peter Weiss onder handen en in 1974 vertaalde hij een stuk van de Zwitserse toneelauteur Friedrich Dürrenmatt, *Abendstunde im Spätherbst.* Hugo Claus' vertalingen van de iconische hoorspelen *Under Milk Wood* van Dylan Thomas en Samuel Becketts *All That Fall* worden in dit boek besproken door Pim Verhulst.

Wie de Nederlandse vertalingen van buitenlandse literaire vernieuwers overschouwt, krijgt enerzijds een beeld van literaire en hoorspelvernieuwingen die via de radio hun

weg vonden naar het Nederlandstalige publiek. Anderzijds komt een boeiend beeld bovendrijven van de vertaalactiviteiten van Nederlandse en Vlaamse auteurs. Dat roept dan weer nieuwe vragen op: hebben die vertalingen een functie in het literaire werk van die schrijver? Sluit de vertaalpoëtica aan bij de rest van het werk? Ontwikkelt de schrijver nieuwe ideeën of strategieën dankzij de vertalingen? Het zijn vragen die we hier weliswaar niet definitief kunnen beantwoorden, maar die dit boek wel verkent. We kunnen denken aan J.F. Vogelaars vertaling uit 1974 van Peter Handkes *Hörspiel* of Paul de Wispelaeres vertaling van Helmut Heißenbüttels *Marlowes Ende* in 1972. Naast poëticale motieven spelen institutionele en financiële overwegingen een rol. Jeroen Brouwers, van wie in 1971 het originele hoorspel *Zonder onderschriften* uitgezonden werd, leverde in de periode 1966-1976 een reeks vertalingen uit het Duits aan. Daarvan zegt hij enerzijds dat ze hem 'inzicht in het schrijven van dialogen' gaven, maar anderzijds dat ze vaak door zijn vrouw gemaakt werden, wellicht om wat geld bij te verdienen in moeilijke tijden (Brouwers 1987, 255; Vandenbroucke 2015, 84; zie ook Debergh 2000).

Het voorbeeld van Brouwers is bovendien interessant omdat het de vertaalbewegingen en de introductie van vernieuwingen zichtbaar maakt. Brouwers vertaalde dan wel uit het Duits, maar de hoorspelen gaan wel eens terug op anderstalige originelen, zoals een Fins hoorspel van Juha Mannerkorpi, een Deens van Leif Panduro of een Italiaans van Giorgio Manganelli. Gezien het rijke en gevarieerde veld in Duitsland hoeft het niet te verbazen dat dergelijke hoorspelen via dat land en die taal in het Nederlandse taalgebied geïntroduceerd werden.

Luisterrijk der letteren diept in twee hoofdstukken de praktijk van literaire hoorspelvertalingen verder uit. De bijdrage van Birgit Van Puymbroeck onderzoekt de Vlaamse versies van Louis MacNeice' *The Dark Tower* en Edward Sackville-Wests *The Rescue*, twee canonieke Britse hoorspelen uit de jaren veertig. Voor beide hoorspelen schreef Benjamin Britten de muziek. Zowel *The Dark Tower* als *The Rescue* baseren zich op oudere teksten, respectievelijk het gedicht 'Childe Roland to the Dark Tower Came' van Robert Browning en de *Odysseia* van Homerus. Van Puymbroeck demonstreert hoe beide werken refereren aan de orale traditie, voornamelijk door de nadruk op klankelementen in het taalgebruik, en hoe deze werken functioneerden binnen een historisch-nationalistisch vertoog. Zij gaat na hoe de vertalingen een nieuwe ingang bieden voor de interpretatie van het origineel. De Vlaamse vertalingen van de hoorspelen geven bovendien inzicht in de wijze waarop hoorspelen circuleerden in internationaal verband. Door de verschillende contexten te belichten waarbinnen de hoorspelen werden uitgezonden, onderstreept Van Puymbroeck de betekenisverschuiving die het gevolg is van institutionele en culturele inbedding. Zij heeft daarbij aandacht voor de raakvlakken tussen de radiowereld en het literaire veld. Raymond Brulez was daarbij een sleutelfiguur. Hij hield nauwgezet het Third Programme van de BBC in de gaten en probeerde, via zijn betrokken-

heid bij *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, Vlaamse auteurs enthousiast te maken voor het hoorspelgenre.

Pim Verhulst analyseert de vertalingen van twee topstukken uit de hoorspelcanon, Dylan Thomas' *Under Milk Wood* en Samuel Becketts *All That Fall*. Voor een goed begrip van de twee stukken is het genre-onderscheid tussen 'feature' en 'drama' verhelderend. Dat onderscheid was in de BBC institutioneel verankerd in twee verschillende afdelingen van het zogenaamde Derde Programma. Terwijl de Engelse hoorspelwereld een consequent onderscheid maakte tussen de meer poëtische 'radio features' en de toneelachtige 'drama' of 'radio play', krijgt het geen voortzetting bij de Nederlandse en Vlaamse omroepen. Nochtans behoudt Hugo Claus' lovend onthaalde vertaling van *Under Milk Wood* de dichterlijke taal van het origineel, terwijl *Allen die vallen,* vertaald door Jacoba van Velde (1959) en door Claus (1964), herinnert aan het toneel. Verhulst vergelijkt de vertalingen met de originele hoorspelen en bespreekt de manier waarop de twee stukken creatief omspringen met het hoorspelcliché van de blindheid. De talige rijkdom van *Onder het melkwoud* (1958) prikkelt de verbeelding van de luisteraar, waardoor het stuk de beperkingen van het medium overwint. Bovendien speelt de VPRO-versie sterk in op de auditieve dimensie ervan. Ook *Allen die vallen* exploiteert de mogelijkheden van het medium om met stem en geluid een verhaal te vertellen en de luisteraar te vervreemden. De VPRO-productie legt meer nadruk op het realisme van de geluiden, terwijl de BRT-productie meer aansluit bij de vervreemdende effecten in de BBC-versie. Samen betekenen de gevalsstudies in de twee hoofdstukken een diepteboring in het veld van de receptie en de vertaling van buitenlandse literaire hoorspelen.

Tot slot

In zijn sleutelroman *Valentijn* is de Vijftiger en hoorspelmaker Hans Andreus op het eerste gezicht niet mals voor het hoorspel. De titelheld is op zoek naar een gemakkelijke manier om geld te verdienen. Hij wordt aangenomen door de Nederlandse Radio Unie als stemacteur, hoewel zijn stem vreselijk klinkt door de microfoon. Voor zijn eerste klus krijgt Valentijn de rol van de portier Servelaat (gebaseerd op de hellehond Cerberus) in een hoorspeladaptatie van het verhaal Orpheus en Eurydice, waarin de onderwereld als een nachtclub wordt voorgesteld. '"Het is misschien geen hoogartistiek meesterwerk", zei de regisseur nog, "maar het heeft sfeer en het is op en top radio"' (Andreus 1960, 134). De oudere actrice Hunnekens-Kleystee zegt over de regisseur dat hij ooit een mislukt acteur was omdat hij niet natuurlijk kon bewegen op het podium. 'Daarom is hij bij de radio gegaan, begrijpelijk, en hij is goed voor zijn werk, ik kan niet anders zeggen, maar wat is het feitelijk voor werk? Radio, radio, het is niets dan tweedehands toneel' (139). De radio wordt voorgesteld als een weinig

artistieke omgeving waar mislukte kunstenaars en mensen zonder ambitie zomaar aan de bak kunnen.

Andreus was lang niet de enige die scepsis uitte over de kracht van het hoorspel en de mogelijkheden van de radio. Toch is daarmee niet het hele verhaal verteld. Uit een brief die Andreus in 1975 aan Ina Bouman stuurde, blijkt zijn affiniteit met het medium: 'Je moet geen televisiestukken schrijven […], maar hoorspelen, dáár zitten ze om te springen en alles mag tegenwoordig in die vorm van schrijven, een kunstvorm nu bijna (maar zo zwaar weegt 't ook niet). Ad Löbler van de VARA, Ab van Eyk van de NCRV, ik weet niet meer wie van de KRO, ze sméken om hoorspelen en 't betaalt nu goed ook, met een soort toeslag voor artistieke waarde (jawel) kun je tot een *f* 2000 per uur komen. En 't is later altijd weer om te werken tot toneelstuk of verhaal of boek – televisie is niks, het is een burgermassamedium, zoals *vróeger* de radio' (Van der Vegt 1995, 449).

Als er iets is wat uit het bovenstaande en dit boek blijkt, dan is het wel dat ondanks alle scepsis het hoorspel een vitale kracht is gebleken in de overlappende domeinen van literatuur en radio. Zowel de casus van de Vijftigers en het historische overzicht als de komende hoofdstukken getuigen ten eerste van de vele contacten die er waren tussen literaire auteurs en radiomakers. Ten tweede gaat er een aantrekkingskracht van het genre uit. Hoorspelen zijn meer dan een gelegenheid om iets bij te verdienen. Auteurs grijpen ze ook aan als een kans om hun werk te verspreiden of om ideeën, thema's en vertelstrategieën uit te testen. Sommigen verkennen precies die mogelijkheden die literaire teksten niet bieden en in enkele gevallen stuurt het hoorspelwerk de eigen poëtica in een andere richting.

Dankwoord

Omdat onderzoek naar het hoorspel onvermijdelijk veel archiefwerk vergt, was dit boek niet realiseerbaar zonder de hulp van collega's en archiefmedewerkers. Enkelen onder hen willen we hier in het bijzonder vermelden als blijk van erkentelijkheid. We danken Ruben Vanden Berghe en Evelien Verschueren, medewerkers van het FWO-project die heel wat tijd doorbrachten in de archieven van het Letterenhuis, de VRT, het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid en het Literatuurmuseum. Bijzondere dank gaat ook uit naar Herman Van Cauwenberghe, Gwennie Debergh, John van Houten, Jan Noppe, Guido Sergooris en Inge Tielemans.

Literatuur

Anbeek 1999
T. Anbeek, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.

Andreus 1960
H. Andreus, *Valentijn.* Amsterdam, Holland, 1960.

Antoine 2012
Fr. Antoine, 'Éléments pour une typologisation de la narration radiophonique', in: *Recherches en communication*, 2012, 37, 11-22.

Arnheim 1936
R. Arnheim, *Radio*. Vertaald door M. Ludwig & H. Read. Londen, Faber & Faber, 1936.

Benjamin 2014
W. Benjamin, *Radio Benjamin*. Samengesteld door L. Rosenthal, vertaald door J. Luthes, L. Harries Schumann & D. K. Reese. Londen, Verso, 2014.

Bernaerts 2014
L. Bernaerts. 'Verhalen voor het oor: traditie en opleving van het hoorspel', in: *Ons Erfdeel*, 57, 4, 2014, 104-111.

Bertels 1972
W. Bertels, *Die dingen behoren allemaal tot het verleden: geschiedenis van de omroep in België*. Brussel, BRT, 1972.

Bluijs 2019
S. Bluijs, 'Omroeper van oproer. Meerstemmigheid in Luceberts "klein radiostemmenspel" *De perfecte misdaad*', in: Y.F. Au & T. van Avermaete (red.), *Door de schaduwen bestormd. Reflecties op de controverse rond de oorlogsjaren van Lucebert*. Zaandam, Oevers, 2019, 187-207.

Bluijs & Verschueren 2018a
S. Bluijs & E. Verschueren. 'Nostalgische geluiden in hedendaags radiodrama', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 163, 1, 2018, 33-38.

Bluijs & Verschueren 2018b
S. Bluijs & E. Verschueren. 'Literaire frequenties: hoe de Vlaamse radio-omroep auteurs warm maakte voor het hoorspel', in: *Zacht Lawijd*, 17, 2, 2018, 69-89.

Brecht 1968
B. Brecht, 'Der Rundfunk als Kommunikationsapparat', in: *Bertolt Brecht: gesammelte Werke in 20 Bänden* (Band 18). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, 127-134.

Boon 1991
L.P. Boon, *Radio actief.* Lier, Festina Lente, 1991.

Boon 2008
L.P. Boon, *Zes grimmige sprookjes voor verdorven kinderen*. Regie: S. De Paepe. Antwerpen, Geluidshuis, 2008.

Brems 2006
H. Brems. *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam, Prometheus, 2006.

Van den Briele 2004
L. van den Briele, 'De hoorspelen van Louis Paul Boon', in: *Boelvaar Poef*, 4, 2004, 5-29.

Brouwers 1987
J. Brouwers, *Kroniek van een karakter. Deel 2, 1982-1986, De oude Faust.* Schoten, Hadewijch, 1987.

Buelens 2018
G. Buelens, *De jaren zestig, een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo Anthos, 2018.

Bulte 1979
I. Bulte, 'Hans Andreus als luisterspelschrijver', in: *Literama*, 14, 1979, 237-240.

Bulte 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

Bulte 1985
I. Bulte, 'Over de hoorspelen van Theun de Vries', in: *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 3, 1, 1985, 4-7.

Bulte 1986
I. Bulte, 'Het hoorspel: radioprogramma en kunstvorm', in: *Ons Erfdeel*, 29, 3, 1986, 413-419.

Bulte 1994
I. Bulte, 'Dagwerk', in: *De Kantieke Schoolmeester,* 6/7, 1994, 681-684.

Cory 1994
M. E. Cory, 'Soundplay; the Polyphonous Tradition of German Radio Art' in: D. Kahn & G. Whitehead (red.): *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge, MIT Press, 1994, 331-371.

Crook 1999
T. Crook, *Radio Drama. Theory and Practice*. Londen, Routledge, 1999.

Debergh 2000
G. Debergh, *Brouwers in Brussel: 1964-1967.* Brussel, VUB press, 2000.

Dera 2017
J. Dera, *Sprekend kritiek. Literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Hilversum, Verloren, 2017.

Van Dijk 1975
A.J. van Dijk, 'Babel: literatuur voor de microfoon', in: *NRC Handelsblad,* 09-05-1975.

Gnirrep 1981
Y. Gnirrep, 'Ik haatte het Nederlandse volk – tien minuten…', in: *De waarheid*, 24-12-1981.

Gelèns 2017
H. Gelèns, ‘Schrijven met je oren’, in: https://schrijvenonline.org/blog/schrijven-met-je-oren, 13-04-2017.

Hale 1975
J. Hale, *Radio Power. Propaganda and International Broadcasting*. Philadelphia, Temple University Press, 1975.

Van Herpen 1996
J. van Herpen, *Men hoort zijn voetstappen. Een onderzoek naar de opkomst van het oorspronkelijke Nederlandse hoorspel in de jaren twintig,* Hilversum, Flanor, 1996.

Humbeeck 1992
K. Humbeeck, ‘L.P. Boons “verzamelde” hoorspelen’, in: *De Kantieke Schoolmeester*, 1/2, 1992, 563-576.

Van Kempen 2002
M. van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur.* Deel 5. Uitgeverij Okopipi, Paramaribo, 2002.

Lanoye 2010
T. Lanoye, *Het derde huwelijk.* Regie: T. Van Dyck. Antwerpen, Geluidshuis, 2010.

Van der Logt 2008
A.P.A.M. van der Logt, *Het theater van de nieuwe orde. Een onderzoek naar het drama van Nederlandse nationaalsocialisten*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

Lucebert 1955
Lucebert, ‘De perfecte misdaad’, in: *Maatstaf,* 3, 1955, 128-138.

Van Parys 2015
J. Van Parys, *Gelukkig en vol droefenis. De werelden van Raymond Brulez.* Antwerpen, Houtekiet, 2015.

Pernet 1987
G. Pernet, ‘Een kunst die het zien uitschakelt’, in: *Etcetera,* 5, 19, 1987, 29-35.

Plooij 1982
J.P. Plooij, ‘Het ontbreken van een Nederlandse hoorspelcultuur. Onderbetaling of leesplankentaal?’, in: *NRC Handelsblad*, 08-02-1982.

Polet 1974
S. Polet, ‘Ontstaan en structuur van *De geboorte van een geest*’, in: S. Polet, *De geboorte van een geest. Een kadercollage*. Bezorgd door J. Joosten, H. Verdaasdonk & B. Vervaeck. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2007 [1974], 309-319.

Poppe 1962
A. Poppe, ‘Het luisterspel: een zelfstandige kunstvorm’, in: *Dietsche Warande & Belfort,* 107, 8, 1962, 564-574.

Poppe 1968
A. Poppe, ‘Vlaamse luisterspelschrijvers gevraagd’, in: *Sabam*, 2, 42, 1968 [VRT-archief].

POPPE 1976
A. Poppe, Hoorspelrepertoire, januari-maart 1976.

POPPE 1980
A. Poppe, Hoorspelrepertoire, september-december 1980.

PRICE 2010
S. Price, *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010.

RODENKO 1957
P. Rodenko, 'Het radiofonische gedicht', in: P. Rodenko, *De sprong van Münchhausen*. De Haag, Bert Bakker/Daamen, 1959 [1957], 31-35.

RUTTEN 2018
A. Rutten, *De publieke man. Dr. P.H. Ritter Jr. als cultuurbemiddelaar in het interbellum*. Hilversum, Verloren, 2018.

STOUTEN 2005
B. Stouten, *Het drama van 75 jaar radio: de regisseur*. Brussel, Klara, 2005.

DE SUTTER 1987
M. De Sutter, 'Radiotheater: het kleinste zaaltje van het land' in: *Etcetera*, 5, 19, 1987: 27-28.

THIJS 2008
G. Thijs, *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan*. Amsterdam, HoorSpelFabriek/Hummelinck Stuurman Theaterbureau, 2008.

VANDENBROUCKE 2015
J. Vandenbroucke, *Jeroen Brouwers. Het verhaal van een oeuvre.* Amsterdam/Antwerpen, Atlas Contact, 2015.

VANHECKE 2014
J. Vanhecke, *Johan Daisne: tussen magie en werkelijkheid, 1912-1978.* Antwerpen, Houtekiet, 2014.

VAN DER VEGT 1995
J. Van der Vegt, *Hans Andreus. Biografie.* Baarn, de Prom, 1995.

VERSCHUEREN 2018
E. Verschueren, 'Multimediale metamorfoses. *De verzoeking,* van hoorspel naar novelle en terug', in: *Zacht Lawijd*, 17, 1, 2018, 168-187.

VERSLAG WERKBIJEENKOMST 1971
Verslag werkbijeenkomst, 18/19 november 1971.

WIJFJES 2003
H. Wijfjes, 'Geluid als kunst: de uitvinding van de Nederlandse hoorspeltraditie', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 2, 2003, 34-42.

Noten

1. Van enkele andere dichters die in het centrum van de beweging staan, zoals Jan Elburg en Jan Hanlo, zijn geen hoorspelen bekend. De met de Vijftigers geassocieerde Guillaume van der Graft schreef onder zijn eigen naam, Will Barnard, een hele reeks hoorspelen voor de NCRV. Voor de KRO en de VPRO schreef hij er in de jaren vijftig en zestig ook onder zijn eigen naam (Bulte 1984, 336).
2. Het Literatuurmuseum bewaart van Rodenko bovendien de korte inhoud van een gepland hoorspel met de titel *De waarzegger.*
3. Ineke Bulte vermeldt bovendien dat Andreus 'al in 1947 fictie tot hoorspelen bewerkte' (1984, 149). Zie ook Bulte 1979.
4. In het nawoord van *De geboorte van een geest* gaf Polet verder aan een 'radiofoniese' versie van zijn boek voor ogen te hebben: 'Daarnaast had ik me al veel eerder voorgenomen twee of eventueel zelfs drie versies te maken van hetzelfde materiaal, waarbij de tweede direkter, ingedampter zou zijn dan nummer éen [sic], dat meer vertellende elementen en een grotere hoeveelheid informatie zou bevatten om te *lezen* en te overdenken; de andere versie zou geschikter zijn voor direkter opname (bijvoorbeeld radiofonie). [...] Of het er van komt weet ik niet, in ieder geval zal ik een radiofoniese versie maken' (Polet 1974, 318). Van een hoorspelbewerking van *De geboorte van een geest* is echter geen spoor te vinden.
5. *Het geweerschot* (1952) is een ingrijpende bewerking D.H. Lawrence' *The Fox* (Bulte 1994, 683) en *Mijn vader, de seinwachter* (1953) gaat aan de slag met verhaalmateriaal van Charles Dickens (Humbeeck 1992, 572). In dat laatste geval vermeldt het scenario de ontlening: 'Een luisterspel van *LOUIS-PAUL BOON*, waarin nog vage sporen zijn waar te nemen van een verhaal, dat aan Charles Dickens wordt toegeschreven' (Boon 1991, 45).
6. In *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur* wijdt Michiel van Kempen een paragraaf aan het Surinaamse hoorspel (2002, 315-318), waarin hij wijst op de populariteit en het geëngageerde karakter ervan. Literaire auteurs als Aug. L. Holland, Corly Verlooghen, Ané Doorson en Thea Doelwijt schreven scenario's voor hoorspelen.
7. Voor de ontwikkeling van het hoorspel was de introductie van geluidsregistratietechniek aan het begin van de jaren dertig van groot belang. Voordien werden stemmen, geluidseffecten en muziek *live* in de studio uitgevoerd. De nieuwe techniek maakte het mogelijk om met vooraf opgenomen geluiden te werken, wat een impuls gaf aan de eigenheid van het genre (Wijfjes 2003, 40).
8. Gezien de fluïde genregrenzen is het overigens niet eenvoudig en ook weinig productief om te proberen vast te stellen wat precies het eerste hoorspel was. Aan *Nieuwjaarswensch* gaan internationaal ook weer andere radiofonische stukken vooraf. Volgens Antoine (2012, 14) is de eerste Franse 'fiction radiophonique' te horen in november 1922.
9. Zie voor onderzoek naar het vroege Nederlandse hoorspel Wijfjes 2003 en Van Herpen 1996.
10. Over de begindagen van het Vlaamse hoorspel is weinig bekend omdat de archieven van de NIR in de Tweede Wereldoorlog werden vernietigd (De Sutter 1987, 28).
11. In 1969 opgegaan in de Nederlandse Omroep Stichting (NOS).
12. In Vlaanderen was bijvoorbeeld Jos de Haes, diensthoofd van de literaire en dramatische uitzendingen en het derde programma, ook actief als dichter en redacteur bij verschillende literaire tijdschriften (waaronder *Podium*). In Nederland was Wim Hazeu van 1965 tot

1971 werkzaam bij de NCRV in de functie van chef literaire radioprogramma's, hoorspel- en jeugdprogramma's. Hazeu was oprichter en hoofdredacteur van *Kentering*.

13. 'Gie Laenen (geboren in 1944) werd door de radio "ontdekt" in een wedstrijd, die naar aanleiding van de viering vijftig jaar radio werd uitgeschreven voor een zelf ontworpen en zelf gerealiseerde mini-radiomontage. Laenen werd laureaat en werkt sindsdien mee aan radioprogramma's' (Poppe 1976, 26).

14. Andries Poppe onderhield een rubriek in het katholieke dagblad *De Nieuwe Gids* waarin hij aandacht besteedde aan het hoorspel, maar toen hij in 1963 werd aangesteld bij de radio werd die rubriek stopgezet. De radiorecensent F. Luisteraar (pseudoniem van muziekjournalist Wouter Paap) schreef voor *de Volkskrant* over het hoorspel, maar die aandacht was veelal incidenteel. De echte hoorspelliefhebber kon terecht bij gespecialiseerde uitgaven. In het tweemaandelijkse *Luisterspelrepertoire* besprak Poppe de hoorspelen die de BRT uitzond. Hij verschafte daarin informatie over de (internationale) makers, de vertolkers en (geluids)regisseurs en hij gaf zelfs zijn interpretatie mee van het stuk. Het amateurtijdschrift *Synopsis*, waarin een overzicht van Vlaamse en Nederlandse hoorspelen werd opgenomen, stond onder bezieling van hoorspelliefhebber Sven van Rooij (Pernet 1987, 34).

15. Benjamins reflecties over radio en de lezingen en hoorspelen die hij voor het medium schreef zijn – in Engelse vertaling – verzameld in Benjamin 2014.

16. In een interview gaf Starink zijn opvattingen over het medium weer, waarbij hij de mogelijkheden van het hoorspel in relatie tot literaire vormen overdacht: 'tot nu toe is creativiteit in taal voornamelijk een papierwereld geweest. Met behulp van radio en band kun je er een directe gesproken wereld van maken' (Van Dijk 1975).

17. De verwachting is dat in de komende jaren het analoge FM-signaal verruild zal worden voor de digitale DAB+-techniek.

18. De CIRAD-leden waren: KRO, AVRO, VARA, TROS, NOS en NCRV en vanaf 1983 de BRT. De voorzitter van CIRAD was Louis Houët, die ook werkzaam was als regisseur en dramaturg bij de KRO.

19. Hoorspelweken werden gehouden in 1981, '83, '85, '88, '89 en '91.

20. Na een omlegging van geldstromen bleek een bedrag van 600.000 gulden, dat gereserveerd was voor de uitbetaling van acteurs, te zijn verdampt. De financiering van het hoorspel werd bovendien (per direct) volledig op de verantwoordelijkheid van de omroepen geschoven.

21. Zie voor een bespreking van een aantal van deze hoorspelen: Bluijs & Verschueren 2018a.

Experimenteel grensverkeer rond 1970

De receptie van het Duitstalige hoorspel in Vlaanderen

Inge Arteel

De geschiedenis van het hoorspel in Vlaanderen en Nederland is onlosmakelijk verbonden met internationale ontwikkelingen. In deze bijdrage wil ik een selectie uit het archiefmateriaal van de BRT presenteren dat een licht werpt op de receptie van het Duitstalige hoorspel door de Vlaamse omroep en de institutionele wisselwerking tussen de beide radioculturen. De klemtoon ligt daarbij op het belang van de ontwikkeling van de radiofonische techniek in de late jaren zestig en het begin van de jaren zeventig. In die jaren voelden de radiomakers van de BRT de behoefte aan technische vooruitgang voor de literair-esthetische vernieuwing van het hoorspel bijzonder acuut aan. Om die nood te lenigen keek men onder andere naar Duitsland, waar de stereofonie sinds midden jaren zestig was doorgebroken in de hoorspelstudio's, en dit in nauwe samenhang met de literaire vernieuwing van de hoorspelteksten.

Het archiefmateriaal uit die tijd dwingt er welhaast toe om de geschiedenis van het hoorspel te bekijken als een verwevenheid van institutionele, technische en esthetische vragen en uitdagingen. Die verwevenheid kan remmend werken – wanneer het logge instituut de technische ontwikkeling tegenhoudt – maar ook faciliterend en inspirerend, wanneer institutionele contacten een transnationale technische en esthetische uitwisseling mogelijk maken zoals, in dit geval, met Duitsland. In dergelijke productieve contacten is een grote rol weggelegd voor individuele radiomakers voor wie literaire en technische vernieuwing samengaan. Tegelijk maken zij ook steeds deel uit van een team dat, tegen de hoge functionarissen van de omroep in, de vernieuwing mee opzet en uitwerkt. Om het belang van de Duitse connecties in die ontwikkelingen toe te lichten, reconstrueer ik eerst enkele belangrijke momenten en tendensen uit de geschiedenis van het Duitse hoorspel.[1] Daarna ga ik in op de situatie bij de BRT en de rol van schrijver en hoorspeldramaturg Andries Poppe in de internationale uitwisseling.

Het Duitstalige hoorspel: traditie en experiment

De databanken van de Vlaamse en Nederlandse omroepen vermelden al een aantal vertaalde hoorspelen in de jaren dertig van de vorige eeuw. Opvallend hierbij is de aanwezigheid van vertalingen uit het Duits. Het eerste door de Vlaamse afdeling van het Nationaal Radio Instituut (NIR) uitgezonden hoorspel was mogelijk een Duits stuk, *De terechtstelling* van Ernst Johanssen.[2] Bertolt Brechts 'radioleerstuk voor jongens en meisjes' (Brecht 1967a, 565) *Der Flug der Lindberghs* (1929/1930) werd in 1932 als *Oceaanvlucht* uitgezonden door de NIR, en in 1934 door de Nederlandse Publieke Omroep.[3]

De Vlaamse aandacht voor Brechts hoorspel is opmerkelijk. Brecht had immers tussen 1927 en 1932 in enkele korte essays zijn visie op de radio als communicatief medium uiteengezet, dat de toehoorders niet als passieve ontvangers mocht aanspreken maar hen integendeel moest activeren als participanten in een proces van informatieverspreiding. In het levendige discursieve klimaat dat in de jaren twintig in Duitsland over het nieuwe medium radio heerste, onderschreef Brecht daarmee het standpunt dat aandacht vroeg voor de technische mechanismen van radiofonische overdracht (*Vermittlung*); daartegenover stond de visie die radio als een medium van orale directheid (*Unmittelbarkeit*) beschouwde. Brecht stelde zich de radiostudio voor als een plek van mediumspecifieke experimenten met het 'apparaat' radio: 'Sie müssen ein Studio einrichten. Es ist ohne Experimente einfach nicht möglich, Ihre Apparate oder das, was für sie gemacht wird, voll auszuwerten.'[4] In *Der Flug der Lindberghs* roepen de regieaanwijzingen en de annotaties de luisteraar onder andere op om de tekst van het hoofdpersonage Lindbergh hardop en 'mechanisch' mee te spreken (Brecht 1967b, 125). De productie van Brechts leerstuk door de NIR en de NPO wijst erop dat deze Duitse discussie over het experimentele karakter van de radiofonische kunst ook bij het begin van de hoorspelprogrammatie in het Nederlandse taalgebied werd gerecipieerd en er misschien ook werd gevoerd.

Vanaf de jaren zestig nemen hoorspelen van Duitstalige auteurs, naast vertalingen uit het Engels en het Frans en uit Noord- en Oost-Europese landen, een prominente plaats in binnen de Vlaamse hoorspelprogrammatie. Duitsland is bij uitstek het land waar na de Tweede Wereldoorlog het al in de jaren twintig begonnen debat over de specificiteit van het hoorspel als genre en zijn relatie tot de literatuur opnieuw intensief wordt gevoerd. Bovendien is er de erfenis van het nationaalsocialisme, met zijn doorgedreven gebruik van de radio als propagandamiddel dat elk huishouden binnendrong: uit 1933 dateert de lancering van de *Volksempfänger*, een goedkoop radiotoestel dat in enkele jaren tijd door miljoenen Duitse families werd aangeschaft.[5] Die erfenis dwingt de naoorlogse schrijvers en radiomakers ertoe om de retorische en populistische kracht van het medium kritisch te bejegenen. De institutioneel invloedrijke auteursgroepering Gruppe 47 stimuleert het schrijven van hoorspelen en

werkt samen met radiostations. De schrijver Alfred Andersch, lid van de Gruppe 47 en radioredacteur bij verscheidene zenders, ontwikkelt in de jaren vijftig programmavormen en radiofonische genres – onder andere het radio-essay – die de weg banen voor innovatieve, democratische vormen van informatieoverdracht, en waarmee bovendien wel wat geld te verdienen valt. Sommige commentatoren identificeren het hoorspel als het productiefste literaire genre van de jaren vijftig in Duitsland.[6]

Het merendeel van de hoorspelen van de jaren vijftig en zestig behoort weliswaar tot wat men in de Duitse literatuurgeschiedenis het 'traditionele literaire hoorspel' noemt, het hoorspel dat op 'illusie, identificatie en introspectie' is gericht.[7] Dat neemt niet weg dat al in de jaren vijftig met mediumspecifieke semiotische tekens en technieken wordt geëxperimenteerd en er een grote diversiteit ontstaat (Huwiler 2005, 21; Bulte 1984, 20-21). Dieter Wellershoff en Heinrich Böll, Ilse Aichinger en Ingeborg Bachmann, Friedrich Dürrenmatt en Max Frisch, voor hen en vele anderen biedt de radio de mogelijkheid om op een relatief lucratieve manier nieuwe akoestische vertelvormen te verkennen. De hoorspelen van Günter Eich (1907-1972) zijn bij uitstek vroege voorbeelden van een realistische narratieve hoorspelkunst die niet simpelweg pakkende emoties en zieleroerselen oproept maar de luisteraar als het ware toegang biedt tot 'het landschap van de geest' (Stouten 2017) van de personages. De intimiteit van het medium radio biedt Eich de mogelijkheid om de existentiële fragiliteit van het menselijke subject te evoceren. En muziek en geluid worden bij hem dragende narratieve bouwstenen.

Eichs hoorspel *Traüme* uit 1951 vormt op verschillende niveaus een mijlpaal in de Duitse hoorspelgeschiedenis: als generische mengvorm van verhalende dialogen en poëzie; vanwege de narratieve functie van het klanklandschap; en door de spraakmakende receptie ervan in het toenmalige Duitsland. Het stuk bestaat uit vijf scènes die zich elk op een ander continent en met andere personages afspelen. Flarden van gesprekken en waarnemingen die tussen droom en realiteit zweven voegen zich samen tot fragmentarische verhalen over existentiële ervaringen van twijfel, vervreemding, ontheemding en bedreiging. De wereld waarin de personages zich bevinden blijft voor hen ondoorgrondelijk: ze begrijpen niet wat ze zien en horen. Hun epistemologische twijfel leidt tot ontologische vragen over het realiteitsgehalte van hun bestaan. Het klanklandschap wordt suggestief ingezet – het versterkt bijvoorbeeld de dreigende atmosfeer – maar is tegelijk ook narratief structurerend: in tegenstelling tot de menselijke stemmen blijven de repetitieve klankpatronen op de achtergrond hardnekkig overeind, alsof alleen de *unheimliche*, onmenselijke klank als personage overblijft wanneer de mens van het toneel is verdwenen.

Günter Eich, oorspronkelijk een dichter, brengt in het hoorspel ook poëzie binnen met een narratieve functie. Tussen elke scène wordt een gedicht voorgelezen waarin een lyrisch ik als een heterodiëgetische verteller de luisteraars er niet-aflatend aan her-

innert dat het vertelde ook hen aangaat – 'Je hebt schuld aan al het verschrikkelijke dat ver van jou gebeurt' (Eich 1987, 13:15) – en oproept tot ontwaken uit de 'weke kussens' en tot verzet tegen de nachtmerries die de realiteit bepalen: 'Wees moeilijk, wees zand en geen olie in het wereldbedrijf!' (Eich 1987, 1.01:09).[8] De gedichten plaatsen de magisch-realistische verhalen op een algemener existentieel niveau, terwijl ze tegelijk ook de referentie aan de historische context van het hoorspel – de vernietigingen van de Tweede Wereldoorlog, de schuldvraag, de naoorlogse wereldorde – expliciteren.

De uitzending van *Träume* in 1951 door de Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) werd onder andere door die herkenbare referenties een schandaal. De radio-omroep kreeg nog tijdens de uitzending tal van telefoontjes van verbolgen luisteraars die de schrijver liever in de gevangenis zagen. Vooral de tweede droom, waarin met de nodige thriller-elementen een meervoudige kindermoord wordt gesuggereerd, werd als 'toppunt van onbeschoftheid' gepercipieerd en kon voor velen niet door de beugel.[9] Wellicht speelde ook de voor 1951 vernieuwende hybride vorm een rol in de afkeer. Het gevolg was dat het hoorspel 15 jaar lang niet meer werd uitgezonden en dat Eich een nieuwe droom schreef die de tweede moest vervangen. Dat kan meteen ook verklaren waarom *Dromen* pas in 1967 – en in de vernieuwde versie – voor het eerst in het Nederlands werd gebracht, hoewel Eich bij de Nederlandstalige omroepen al langer een populaire auteur was.[10]

De voorzichtige tendens tot emancipatie van de narratieve functie van klank en geluid bij Eich maakt van zijn werk een soort vroege schakel tussen het literaire hoorspel en de experimenten van het zogenaamde Neues Hörspiel vanaf het midden van de jaren zestig. Volgens Helmut Heißenbüttel, die in zijn lezing 'Horoskop des Hörspiels' (1968) pleit voor meer autonome spelvreugde in en met het medium radio, maakt het poëtische radiowerk van Eich net het illusionaire karakter hoorbaar van de 'zuivere' poëtische menselijke stem zoals die in het traditionele hoorspel werd opgevoerd (Heißenbüttel 1970, 32). En VRT-radiomaker Bart Stouten reflecteert precies naar aanleiding van *Dromen* over de overgang van het conventionelere literaire hoorspel naar het Neues Hörspiel, een overgang die hij verbindt met de toenmalige noodzaak om voor het medium radio 'nieuwe tools en een nieuwe taal' (Stouten 2005b) te vinden. In de Duitse context markeert de oorspronkelijke productie van *Dromen* in 1951 die overgang; de reacties – van publiek, institutie én auteur – op die productie laten zien dat het belang van vernieuwing toen allesbehalve als vanzelfsprekend werd beschouwd. Bijna twintig jaar later zullen ook de Belgische radiomakers de realisatie van hun innovatieve aspiraties moeten bevechten. Het Neues Hörspiel wordt in die strijd hun bondgenoot.

De experimenten van het Neues Hörspiel: een esthetisch en institutioneel speelveld

In de geschiedenis van het Duitstalige hoorspel neemt het Neues Hörspiel inderdaad een belangrijke plaats in. Tal van ontwikkelingen en omstandigheden droegen ertoe bij dat de jaren zestig in West-Duitsland een ongekende toename zagen van vernieuwende vormen van het literaire hoorspel en crossovers met akoestische kunst: technische ontwikkelingen in de radiofonie, zoals de steeds populairdere stereofonie; relaties met het buitenland, zoals de schrijfopdrachten van de Süddeutscher Rundfunk aan schrijvers van de Nouveau Roman en de contacten met de *radiophonic workshop* van de BBC; en de aanwezigheid van experimenteel gezinde, internationaal georiënteerde producers in verscheidene radiostations. In de diverse manifestaties die onder de brede noemer Neues Hörspiel worden gevat, kan men op z'n minst enkele gemeenschappelijke kenmerken onderscheiden: de reflectie over het medium radio als technische 'spreekbuis', de exploratie van veelvormige spreekwijzen en discours, de autonomisering van de taal als klankmateriaal, de dragende rol van muzikale structuren en *soundscapes*, de ruimtelijke en perspectivische decentralisering van de monofonie in de stereofonie, de aandacht voor het luisterproces als een akoestische ervaring die de luisteraar activeert.

Het is onmogelijk om in alle gevallen categoriaal te onderscheiden tussen de meer experimentele stukken, die taal en klank als autonoom materiaal inzetten, en traditionele hoorspelen. In die laatste zou de taal als 'Verlautbarung' en 'Ausdruck' van het innerlijke beschouwd worden (Schwitzke 1969, 34-35). De onmogelijkheid om traditie en experiment netjes te scheiden blijkt mooi uit de gelijktijdige publicatie in 1969 van twee anthologieën, samengesteld door toonaangevende hoorspelintendanten van die tijd. De overlappingen tussen beide bundels zijn talrijk. De eerste bundel werd geredigeerd door Heinz Schwitzke, hoofd van de hoorspelafdeling van de Norddeutscher Rundfunk (NDR). Hij noemt zijn bij Reclam Verlag verschenen bundel een *Hörspielführer* en somt daarin tientallen auteurs, binnen- en buitenlandse, van hoorspelen op die volgens hem tot het repertoire van de jonge hoorspelkunst behoren (Schwitzke 1969, 29). Schwitzke is de auteur van het invloedrijke, behoudsgezinde *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* (1963), waarin hij het gesproken poëtische woord als het enige ware materiaal van het hoorspel postuleert en tegen de explicitering van de materialiteit van het medium argumenteert (door bijvoorbeeld de techniciteit hoorbaar te maken). Het gesproken woord heeft bij Schwitzke een beeldende en transcendente betekenis: het roept in de geest van de luisteraar een metafysische wereld op.[11] In 1969 lijkt hij zijn normatieve houding enigszins verruimd te hebben. Hij erkent onder andere de 'heilzame' (Schwitzke 1969, 39) invloed van geluidsmontages en verwijst zelfs voorzichtig instemmend naar Helmut Heißenbüttels verdediging van het spelelement in het hoorspel. Hoewel hij zich blijft

keren tegen theoretici als Friedrich Knilli, die een pleidooi voor het hoorspel als ‘totaal klankspel’ had gehouden (Knilli 1961), geeft hij de beperktheid van zijn vroegere visie toe wanneer hij schrijft: ‘Später […] mußten wir in Deutschland erkennen und bekennen, daß wir den Aussagecharakter des Geräuschs sträflich vernachlässigt hatten, und mußten uns anstrengen nachzuholen’ (Schwitzke 1969, 39). En opvallend: Schwitzke neemt in zijn canoniserende anthologie verscheidene namen op van auteurs die ook tot het Neues Hörspiel gerekend worden: Peter Handke, Ludwig Harig, Richard Hey, co-auteurs Ernst Jandl & Friederike Mayröcker, Paul Pörtner en Rainer Puchert.

Daarmee komen we bij de tweede anthologie uit 1969, de bundel *Neues Hörspiel* van Klaus Schöning, hoorspelintendant bij de Westdeutscher Rundfunk en een van de belangrijkste pleitbezorgers van een experimentele hoorspelcultuur, en dus institutioneel gezien zowat de tegenpool van Schwitzke. Zijn uitgave is anders van opzet dan die van Schwitzke: Schöning lijst geen namen en samenvattingen op maar drukt een selectie van hoorspelteksten af die hij als ‘partituren’ voorstelt. Geen informatief, makkelijk te hanteren overzicht in de vorm van parafraserende annotaties door de redacteur, maar *the real stuff*: de producten zelf van het Neues Hörspiel, voorzien van een lange inleidende positiebepaling door Schöning en annotaties die citeren uit stellingnamen van de kunstenaars zelf of uit artikelen over hun werk. Dat het boek bij Suhrkamp verscheen officialiseerde meteen ook de literaire kwaliteit van de scripts. Met uitzondering van Mauricio Kagels stuk komen alle in het boek opgenomen hoorspelen uit de pen van schrijvers die het als literaire auteur aan het maken waren, veelal bij Suhrkamp.

De anthologie installeerde niet alleen het genre van het Neues Hörspiel zowat als merknaam maar vestigde ook de naam van Schöning, en bij uitbreiding diens WDR, als gangmaker ervan.[12] Bovendien vulde Schöning deze anthologie in de daaropvolgende jaren aan met twee publicaties: een boek met essays en analyses van het Neues Hörspiel (1970) en een bundel (1974) met hoorspelteksten die de luisteraar als producent zouden activeren. Daaronder vat Schöning zowel creaties die ontstonden uit het gezamenlijke beluisteren en bewerken van zogenaamde *O-Töne* (origineel, documentair klankmateriaal), als collectieve projecten met leken en sociale groepen zoals arbeiders en scholieren. Centraal staat hier de visie op de productie van hoorspelen als gezamenlijke arbeid, wat zich semantisch vertaalt in de term *Hörspielmacher*, de hoorspelmaker, in de plaats van de *Hörspielautor*.[13]

Dat er in vele gevallen geen sprake was van een breuk maar eerder van een continuïteit of op z’n minst een verschuiving tussen het ‘oude’ en het ‘nieuwe’ hoorspel vormde voor de al vermelde Friedrich Knilli de aanleiding voor een rabiate afrekening met het Neues Hörspiel. Knilli had in 1961 zijn progressieve boek *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* gepubliceerd, dat zowat de basis legde voor een experimentele radiofonische hoorspelkunst. Het boek was mede als

aanval op ‘hoorspelpaus’ Heinz Schwitzke geconcipieerd: de conservatieve Schwitzke was voor Knilli de representant bij uitstek van een gedepolitiseerde radiokunst. Wanneer Schwitzke in 1968 een radioreeks opstart met als titel *Inventur des Neuen Hörspiels*, met de al vermelde *Hörspielführer* als gedrukt pendant, en zich daarmee als het ware de experimentele tendensen toe-eigent, betekent dit voor Knilli het failliet van het Neues Hörspiel: ‘Das Neue Hörspiel ist genau so reaktionär wie das Alte Hörspiel’ (Knilli 1970, 148; zie ook Bachmann 2009, 197). Uit zijn polemische bespreking van Schwitzkes radioreeks wordt duidelijk hoezeer Knilli, die zich als ‘einer der Erfinder des Neuen Hörspiels’ beschouwt (197), zich miskend voelde in de productieve concurrentie tussen Schwitzke en Schöning.

De jaren 1969-1971 bij de BRT: een kwestie van techniek

De ontwikkeling van het Neues Hörspiel in de West-Duitse hoorspelstudio’s culmineert aan het eind van de jaren zestig in een institutionele erkenning met internationale uitstraling. Uit het archiefmateriaal en de databanken van de Nederlandstalige omroepen blijkt hoe intensief de ontwikkelingen in West-Duitsland (en andere buitenlanden) werden gevolgd. Niet alleen zijn de vertalingen en creaties van ‘oude’ en ‘nieuwe’ Duitse hoorspelen talrijk; de Duitse hoorspelmakers spelen ook op technisch gebied een belangrijke rol in de Nederlandstalige hoorspelcultuur. Ik beperk mij in wat volgt tot een inkijk in de problematiek van de stereofonie.[14]

Bij de hoorspelmakers van de BRT zijn aan het eind van de jaren zestig de behoefte en het enthousiasme groot om aansluiting te vinden bij buitenlandse ontwikkelingen. Op aansturen van hoorspeldramaturg Andries Poppe (1921-1992) worden daartoe in 1968 en 1969 ‘beluisteringsnamiddagen van buitenlandse produkties’[15] ingericht, waarop zowel de drie toenmalige hoorspelregisseurs (Frans Roggen, Herman Niels en Jos Joos) als de technische staf aanwezig zijn en waarop ook auteurs en vertalers van hoorspelen worden uitgenodigd. De namiddagen zijn, in de woorden van het diensthoofd Marcel Coole, ook een ‘noodkreet’ van de dramatische dienst aan het adres van de BRT-directie, die doof blijft voor de pogingen om het hoorspel nieuw leven in te blazen. Tijdens de luistersessies staan verscheidene stereofonische hoorspelen van het Neues Hörspiel op het programma, onder andere van Peter Handke (*Hörspiel 2*), Paul Pörtner (*Treffpunkte*), en Ernst Jandl & Friederike Mayröcker (*Fünf Mann Menschen*).

De interne verslagen zijn duidelijk: dergelijke namiddagen versterken de goede samenwerking tussen artistiek en technisch personeel, en vooral bieden zij unieke gelegenheden om de innovatieve ontwikkelingen uit het buitenland te volgen. Unaniem formuleren de drie hoorspelregisseurs in augustus 1969 het dringende verzoek tot grotere technische mogelijkheden in de BRT-studio’s; technische ontwikkelin-

gen, een grotere productie en een meer experimentele poëtica gaan voor hen hand in hand, en het is met name van de stereofonie dat zij de broodnodige inbreng verwachten om, aldus Jos Joos, 'niet conventioneel-provincialistisch te verstarren'. Poppe formuleert de nefaste invloed van het uitblijven van technische investeringen als volgt:

> Zowel voor onze regisseurs als voor onze luisterspeltechnici is het afluisteren van buitenlandse stereoluisterspelen het enige contact dat zij met deze nieuwe vorm van radiofonische dramatiek hebben. In alle grote en kleine radiostations van Europa experimenteert men sinds jaren en is men al aan regelmatige uitzendingen toe. De achterstand, die wij oplopen, wordt weldra onoverbrugbaar. Het is niet zozeer de vraag of stereofonie artistiek al dan niet een winstpunt is voor het luisterspel, maar wél hoe lang wij ons nog zullen kunnen veroorloven het bestaan van het stereofonisch luisterspel te negeren.[16]

In de daaropvolgende jaren voorziet de BRT alvast in de mogelijkheid tot uitwisseling met het buitenland en technische bijscholing via buitenlandse contacten. Voor de relaties met het Duitse taalgebied blijkt uit de documenten het grote belang van de Westdeutscher Rundfunk in Keulen. In januari 1971 organiseert de Europese Radio Unie in Keulen een internationale bijeenkomst van hoorspelexperten, waar Poppe als afgevaardigde van de BRT aan deelneemt. Ook hier leeft de grote behoefte aan internationale samenwerking omtrent de techniek van de stereofonie. Na afloop heeft Poppe een uiterst vruchtbare ontmoeting met Paul Schultes, het hoofd van de hoorspelafdeling van de WDR: men komt overeen dat regisseurs en technici van de BRT een korte stage zullen kunnen lopen aan de WDR.

Al in februari 1971 bezoekt WDR-dramaturg Klaus Mehrländer de BRT om de stages voor te bereiden. Tijdens een luistersessie beluisteren Poppe, Roggen, Joos en Niels, de geluidstechnici en de sinds 1968 aangestelde geluidsregisseur Flor Stein samen met Mehrländer twee door hem geregisseerde stereofonische hoorspelen (*Kurerfolg* van Gabriele Wohmann en *Fibelfabel zum Bibelbabel oder Seitensprünge beim Studium der Mao-Bibel* van Helga Novak), waarna zich 'een geanimeerde discussie' ontspint over 'de problematiek van het stereoluisterspel, zowel van technisch als van artistiek standpunt uit bekeken' (Poppe 1971b). Ook geeft Mehrländer tijdens dat bezoek feedback bij de 'eerste schuchtere proeve op het gebied van stereorealisatie' (Poppe 1971a), die de regisseurs in de marge van hun eigenlijke opdrachten opzetten in studio 10 van Flagey. In de daaropvolgende maanden vinden de werkstages van de BRT-regisseurs en technici bij de WDR plaats, waar ze de concrete productie van een of meerdere stereohoorspelen bijwonen.[17]

In zijn verslag achteraf reconstrueert geluidsregisseur Flor Stein in detail de technische realisatie van de hoorspelen – compleet met eigen schetsen van de binneninrich-

ting van de WDR-studio – en ook nu weerklinkt de verzuchting dat de BRT de professionalisering van de hoorspelproductie serieus moet nemen. Dat kan bijvoorbeeld met 'een vaste technische hoorspelploeg' en een vaste studio, want, aldus Stein, 'Al wie met het luisterspel te maken heeft moet dag aan dag in dezelfde studio kunnen werken' (Keulen 1971). Het zijn aanbevelingen die aan de voorstellen van Bertolt Brecht uit 1927 herinneren. Maar niet alle deelnemers juichen de technische mogelijkheden even sterk toe. Regisseur Frans Roggen formuleert enig voorbehoud, met name bij het doorgedreven procedé (het 'misbruik') van vooropname van de dialogen, en hij uit een 'artistiek bezwaar' dat getuigt van zijn behoudsgezinde opvatting over de *liveness* van het hoorspel: 'de acteur wordt m.i. te veel gebruikt als een spreek*machine*. Er is een deel leven, soms zelf [sic] begrip dat door dit systeem verloren gaat' (Keulen 1971).

Gangmaker Andries Poppe

Zoals eerder uiteengezet speelden in het gedecentraliseerde radiolandschap van het Neues Hörspiel enkele sleutelfiguren een doorslaggevende rol. In de Vlaamse hoorspelgeschiedenis was een belangrijke rol weggelegd voor Andries Poppe, en dit zowel institutioneel als esthetisch. Poppe was de eerste hoorspeldramaturg van de BRT en hij werkte voor 'het Huis' van 1963 tot 1986. Al lang voor zijn tewerkstelling bij de BRT was hij actief als dichter en toneelauteur; sinds 1951 schreef en realiseerde hij bovendien hoorspelen die hem de reputatie bezorgden 'een der eersten' geweest te zijn 'om de ongelooflijke mogelijkheden van het luisterspel naar waarde te schatten'.[18] Ook schreef hij in die jaren wekelijks een krantenkroniek over actuele hoorspelen, een uniek fenomeen in de toenmalige pers. Vanaf 1963 trad Poppe telkens opnieuw op als motor van initiatieven die de hoorspelproductie moesten bevorderen (ook nog een keer bij de revival van het hoorspel in de jaren tachtig) én als enthousiast bemiddelaar tussen het Nederlandstalige landschap en buitenlandse ontwikkelingen. Onder zijn leiding groeide de hoorspelsectie van de BRT uit tot 'een team dat niet alleen numeriek maar ook kwalitatief vergeleken kan worden met de beste uit de buurlanden', aldus hoorspelregisseur Michel De Sutter, die sinds eind jaren zeventig met Poppe samenwerkte (De Sutter 1987, 29).

In Poppes poëticale opvattingen vinden we de hierboven al aangehaalde vermenging weer van de 'oude' visie op het hoorspel als bezielde, lyrische woordkunst – hij citeert Schwitzke instemmend (Poppe 1962, 567) – met de vernieuwingen die het woord decentraliseren en de stem loskoppelen van een identificeerbare menselijke innerlijkheid. In een van zijn eigen uitzendingen beschrijft Poppe de experimentele houding en de relatie ervan met het medium radio en het genre van het hoorspel als volgt: 'Er werd tussen 1924 en 1964 geëxperimenteerd in alle richtingen. Voor alle thema's die de mens kunnen boeien of beroeren werd naar een passende, aan de mogelijkheden

van het nieuwe medium beantwoordende uitdrukkingsvorm gezocht' (Poppe geciteerd in Stouten 2005c).

Poppe gaat niet zo ver dat hij het experiment als element van een autonome poëtica opvat. Hij stelt het uitdrukkelijk in dienst van de 'suggestieve uitstralingskracht' (Stouten 2005c) van stem en geluid. Maar die suggestie verbeeldt geen realistische wereld. De stem wordt immers wel degelijk losgekoppeld van een natuurlijke en psychologisch-realistische vertelling of zinvolle dialoogvoering (zie ook Demol 2015, 15). Vele van zijn hoorspelen hebben met elkaar gemeen dat ze precies door de technische manipulatie en desintegratie van de menselijke stem en de dialoog een *unheimliche* wereld oproepen waarin de status van de mens, zijn voortleven of overleven als mens, hoogst onzeker is. Zijn werk is op dat vlak wellicht vergelijkbaar met dat van Günter Eich, die Poppe overigens bewonderde omdat hij 'de definitieve doorbraak' van het Duitse hoorspel na de Tweede Wereldoorlog zou hebben geforceerd (Poppe 1962, 572). In het hoorspel *Als een grote dooie vis* (1966), over het aangespoelde lijk van een jong meisje en wat dit in het dorp allemaal teweegbrengt, spreken anonieme commentatorstemmen hun lijnen alsof die niet van hen zijn, precies articulerend en tegelijk vol desinteresse, als spreekbuizen eerder dan betrokkenen. De tekst van *Kruisweg* (1972) bestaat uit een collage van banale anekdotes van een ruziënd koppel dat niet met elkaar praat maar langs elkaar heen, in replieken vol herhalingsstructuren en met een sterk geritmeerde, nerveuze prosodie. De gespreksscènes worden telkens opnieuw met opvallend harde overgangen onderbroken door Beatles-muziek. Op een haast lichtvoetige manier demonstreren deze *talking heads* hoe ze elk in de automatismen van hun taal en het daarmee gecreëerde beeld van de ander gevangen zitten.

Het verst gaat Poppe in het hoorspel *Ruilhoofd* (1971), waarin een arbeider na een zwaar ongeval in een lange en complexe medische operatie het hoofd van een dode moordenaar opgezet krijgt. Zowel thematisch als technisch handelt dit stuk over de taal en de stem als vreemde, oneigenlijke eigenschappen van het menselijke subject. Het stuk begint met een klassituatie waarin de leerlingen door een autoritaire 'hoofdonderwijzer' gedrild worden in het opzeggen van samenstellingen met het woord hoofd. Het hoofd als 'hoofdbestanddeel' van het menselijk lichaam wordt in de volgende scène het onderwerp van een 'hoofdtransplantatie'. Ook de afgehakte hoofden van de graven Egmont en Hoorne treden op. Ze beklagen zich erover dat hun hoofden tot niets hebben gediend. Het getransplanteerde ruilhoofd wordt een allegorie voor de *Fremdbestimmung* van gedachten, taal en stem, en voor het aandeel van indoctrinatie en techniek in die *Fremdbestimmung*. En niet onbelangrijk: de arbeider met het vreemde hoofd sterft na zes dagen. De techniek om het vreemde element naadloos te incorporeren, faalt dus. *Ruilhoofd* is ook radiotechnisch experimenteler dan de andere hoorspelen van Poppe en de productiegeschiedenis illustreert de overgang van mono- naar stereo-opnames. In mei 1971 creëerde regisseur Jos Joos met

geluidsregisseurs Robert Bernaerd en Flor Stein het stuk in mono, maar anderhalf jaar later deed hij dat met Stein over in stereo. Ook bij de mono-realisatie werd echter al geëxperimenteerd met stereotechnieken. Stein herinnert zich hoe een kleine stereomengtafel op de monomengtafel werd geplaatst en hoe met allerlei losse filters en modulatoren klankeffecten werden gecreëerd. Poppe heeft het over 'de technische mogelijkheden van de aldaar [in studio 10] aangebrachte (en uiteraard voorlopige) stereo-apparatuur' (Poppe 1971b).

Poppe vertaalde een jaar later het hoorspel *Kuckuck* (1969) van Rainer Puchert als *Contactstoornissen* (1972). Pucherts werk kondigde met zijn doorgedreven taalspel en de dragende rol van geluid al vroeg het Neues Hörspiel aan. Klaus Schöning nam Pucherts *Der große Zybilek* (1966) op in zijn anthologie uit 1969; dat hoorspel werd in 1973 door Herman Niels en Stein gerealiseerd, in een vertaling van Ivo Michiels. *Contactstoornissen* werd in 1972 door Jos Joos geregisseerd, met Stein als geluidsregisseur, en als eerste stereofonische hoorspel geproduceerd in de televisiestudio van het nieuwe omroepgebouw aan de Reyerslaan. Studio 10, tot dan toe de hoorspelstudio van de BRT in Flagey, was akoestisch definitief te beperkt geworden voor de ruimtelijkheid die Joos aan het hoorspel wou meegeven: hij bouwde, aldus Stein, een geluidsdecor op met diverse niveaus en dieptes, waar spaarzame stemmetjes bijkomen 'die geplaatst worden' (Stein in Stouten 2005c). Vertaler Poppe becommentarieerde de realisatie als 'een kakofonie van klanken en geluiden', waarin de dialogen alleen nog ironische karikaturen zijn van wat een gesprek zou kunnen zijn als er geen 'geluidenchaos' heerste (Poppe in Stouten 2005c).[19]

Vele doorzetters

Op deze productie van Puchert volgen in de daaropvolgende jaren nog enkele adaptaties van belangrijke nieuwe Duitse hoorspelen: naast de al vermelde *Grote Zybilek* (Herman Niels, 1973) bijvoorbeeld ook Reinhard Döhls *Meneer Visser en zijn vrouw* (Jos Joos, 1974), *Nul uur nul minuten nul sekonden* (Herman Niels, 1974) van Dieter Wellershoff, Jürgen Beckers *Huizen* (Jos Joos, 1975) en Peter Handkes *Luisterspel* (Jos Joos, 1975). Opvallend is dat Joos en Niels beiden als regisseur van nieuwe hoorspelen optreden. Niels had in 1970 ook al *Spreeuwengekwetter* van Ludwig Harig gebracht. Flor Stein op zijn beurt is de geluidsregisseur van Pucherts *Zybilek* en Handkes *Luisterspel*.[20] Enkele voorkeuren tekenen zich duidelijk af – Jos Joos is sterker experimenteel georiënteerd (veel werken van Puchert, ook Döhl, Jandl, Handke) en Stein vormt als geluidsregisseur bij voorkeur een duo met Joos. Vanaf 1974 krijgt ook de nieuwe geluidsregisseur Luc Vierendeels, die Robert Bernaerd opvolgde, een steeds grotere inbreng. Hij verzorgt de geluidsregie bij de producties van Döhl, Wellershoff en Becker. Net als bij vele West-Duitse makers valt ook hier op dat de ver-

schillen niet categoriek zijn en iedereen wel eens met iedereen werkt en aan uiteenlopende soorten teksten.

Helemaal in de lijn van de kenmerken van het Neues Hörspiel ligt de beperkte inbreng van de auteurs in de producties, tenzij ze, zoals dichter Freddy De Vree, zelf bij de omroep werken of er actieve connecties hebben. Tijdens het concrete maakproces zijn schrijvers zonder kennis van het radiofonische metier eerder een last dan een zegen en ze worden daarom, in de woorden van Stein, 'uitgeschakeld' (Stein 2016). Daartegenover staat het grote engagement van de geluidstechnici. We zagen al dat zij steevast bij beluisteringssessies en buitenlandse bezoeken betrokken werden. Uit het getuigenis van Johan De Handschutter, een technicus die met Roggen, Niels en Joos werkte, spreekt de appreciatie voor regisseurs die hem de ruimte lieten om te experimenteren zodat hij hen zelf iets kon aanreiken (De Handschutter in Stouten 2005d). Dat experiment focuste in de eerste plaats op de verhouding tussen klank, stem en ruimte: de plaatsing van de microfoons in de studio, de plaatsing van de acteurs ten opzichte van de microfoons, waardoor de studio als klankruimte wordt gecreëerd. Naast deze ruimtelijk-technische manipulatie experimenteerde de technicus ook met de manipulatie van de opgenomen stem: het manueel vertragen of versnellen van de geluidsband; het variëren van toonhoogtes en amplitudes met de modulatoren. En dit alles binnen de grenzen van de technische voorzieningen: de bedoeling was steeds om 'zonder geavanceerde apparatuur toch een complex geluidsdecor te creëren' (De Handschutter in Stouten 2005d).

Het hoorspelteam rond Poppe schept een klimaat dat vanaf de tweede helft van de jaren zeventig ook erkenning krijgt, binnen en buiten de omroep. In 1977 stuurt de BRT Steins experimentele hoorspel *Mi.50* (1974/1976) in voor de gerenommeerde hoorspelprijs Prix Italia, waar het meteen een bijzondere vermelding wegkaapt.[21] In 1978 zal de BRT twee experimentele inzendingen naar Venetië sturen: Poppes hoorspel *Zwanen* en Steins radiodocumentaire *Als je oud wordt, blaast de wind het stof van je herinneringen*. Nog in 1977, zes jaar na zijn eerste bezoek aan de WDR, belegt Poppe in Brussel een persconferentie met twee gasten uit Keulen, hoorspeldirecteur Paul Schultes en featuresdirecteur Peter Leonhard Braun, die er de radiofonische vernieuwingen van de voorbije tien jaar komen toelichten. De Prix Italia-inzendingen en het buitenlandse bezoek gaan in de geschreven pers van die jaren niet onopgemerkt voorbij en de 'nieuwe stijl' wordt er instemmend geciteerd. Het hoogtepunt blijft niet duren: de bezuinigingsmaatregelen aan het begin van de jaren tachtig treffen de hoorspel- en documentaire producties bijzonder hard en het is alle hens aan dek voor Poppe om het tij nog maar eens te keren.

Besluit

In de jaren 1969-1971 groeit bij de BRT voorzichtig een experimentele hoorspelcultuur die tegen de starre houding van de BRT-top ingaat. De gangmaker ervan is Andries Poppe, die daarvoor steun vindt bij zijn directe overste Marcel Coole. Met zijn strategische overleg, retorische kracht en internationale oriëntatie, maar ook met zijn eigen onconventionele hoorspelen, enthousiasmeert Poppe een diverse groep makers voor een gedeelde passie: het hoorspel als 'zelfstandige', 'nieuwe letterkundige vorm, die door en langs de radio in het leven geroepen werd' (Poppe 1962, 565). Elk op hun manier dragen de leden van de hoorspelafdeling bij tot de literaire, vormelijke en technische ontwikkeling: de acteursregie van Roggen, de atmosferische perfectie van Niels, de communicatieve creativiteit van Joos, de dwarse spelvreugde van Stein, de studio-experimenten van de technici.[22]

De uitwisseling in 1971 met de WDR in Keulen, de omroep die de vernieuwingen van het Neues Hörspiel mede heeft geïnitieerd en geïnstitutionaliseerd, speelt hierin een niet te onderschatten rol; alle betrokkenen vinden hier met name de kans om zich bij te scholen in de nieuwe techniek van de stereofonie, om problemen en uitdagingen van deze techniek aan te kaarten, en om literaire hoorspelteksten te leren kennen die specifiek voor stereofonische realisatie werden geschreven. Met de Duitse hoorspelcultuur van enkele jaren eerder heeft deze periode gemeen dat de veranderingen gradueel en glijdend gebeuren, zonder categorische afscheidingen. Maar hoe belangrijk de Duitse connecties ook zijn, ze kunnen er, anders dan bij menig Duitse omroep, niet toe leiden dat de vernieuwende hoorspelcultuur bij de BRT een institutionele verworvenheid wordt.

Literatuur

ANONIEM 1931
Anoniem, 'Het eerste Luisterspel', in: *Het Laatste Nieuws*, 25-10-1931.

ANONIEM 1961
Anoniem, 'Dries Poppe over het luisterspel', in: *De Standaard*, 15-02-1961.

BACHMANN 2009
M. Bachmann, '(1968) Ein Aufnahmezustand. Klang/Körper und Ideologiekritik im Neuen Hörspiel', in: F. Kreuder & M. Bachmann (red.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld, Transcript, 2009, 193-208.

BECKER 1975
J. Becker, *Huizen*. Regie: J. Joos. Brussel, BRT 3, 01-12-1975.

BLUIJS & VERSCHUEREN 2018
S. Bluijs & E. Verschueren, 'Literaire frequenties: hoe de Vlaamse radio-omroep auteurs warm maakte voor het hoorspel', in: *Zacht Lawijd*, 17, 2, 2018, 69-89.

BRECHT 1967a
B. Brecht, *Der Ozeanflug*, in: B. Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden.* Band 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, 565-585.

BRECHT 1967b
B. Brecht, 'Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks', in: B. Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden.* Band 18. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, 117-134.

BULTE 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort.* Utrecht, H&S, 1984.

DIENSTNOTA'S 1968-1969
Dienstnota's 'Beluisteringsnamiddagen luisterspelen', BRT 1969-1969 (VRT-archief).

DEMOL 2015
S. Demol, *Van poppenkast naar geluidskunst. Een onderzoek naar het Nieuwe Hoorspel in Vlaanderen*. Antwerpen, Universiteit Antwerpen, 2015. [ongepubliceerde masterproef]

DÖHL 1974
R. Döhl, *Meneer Visser en zijn vrouw, ofwel: de juiste tijd*. Regie: J. Joos. Brussel, BRT 3, 05-05-1974.

EICH 1951
G. Eich, *Träume.* Regie: F.S. Jahn. NORDWESTDEUTSCHER RUNDFUNK, 19-04-1951.

EICH 1987
G. Eich, *Dromen*. Regie: F. Stein. Brussel, BRT 3, 03-03-1987. (Eerste BRT productie: Regie F. Roggen, 11-05-1969.)

EICH 2013
G. Eich, *Träume*. Regie: G. Fritsch. Wenen, ORF, 05-11-2013.

GILFILLAN 2009
D. Gilfillan, *Pieces of Sound. German Experimental Radio*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

HANDKE 1975
P. Handke, *Luisterspel.* Regie: J. Joos. Brussel, BRT 3, 06-01-1975.

HEIßENBÜTTEL 1970
H. Heißenbüttel, 'Horoskop des Hörspiels', in: K. Schöning (red.), *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 18-36.

HUWILER 2005
E. Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn, Mentis, 2005.

KEULEN 1971
Verslagen studiereis Keulen 1971 (VRT-archief).

KNILLI 1961
F. Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels.* Stuttgart, Kohlhammer, 1961.

KNILLI 1970
F. Knilli, 'Inventur des Neuen Hörspiel: "Oos is Oos" von Ferdinand Kriwet', in: K. Schöning (red.), *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 147-152.

KOBAYASHI 2009
W. Kobayashi, *Unterhaltung mit Anspruch. Das Hörspielprogramm des NWDR Hamburg und NDR in den 1950er Jahren*. Berlin, LIT, 2009.

POPPE 1962
A. Poppe, 'Het luisterspel: een zelfstandige kunstvorm', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 107, 1, 1962, 564-574.

POPPE 1966
A. Poppe, *Als een grote dooie vis*. Regie: F. Roggen. Brussel, BRT 3, 20-06-1966.

POPPE 1968
A. Poppe, (zonder titel), in: *Sabam bulletin*, maart-april 1968, 40-42.

POPPE 1971a
A. Poppe, 'Bijeenkomst van luisterspelexperten te Keulen op 11 en 12-01-1971', interne nota (VRT-archief).

POPPE 1971b
A. Poppe, 'Verslag over het bezoek van de heer Klaus Mehrländer, luisterspelregisseur bij de Westdeutscher Rundfunk, aan de BRT op 15 en 16-02-1971', interne nota (VRT-archief).

POPPE 1971c
A. Poppe, 'Mogelijkheden voor het Vlaamse luisterspel in Duitsland. Bespreking gevoerd in de Westdeutsche Rundfunk Keulen op 24-03-1971', interne nota (VRT-archief).

POPPE 1971d
A. Poppe, *Ruilhoofd*. Regie: J. Joos. Brussel, BRT 3, 23-05-1971 (mono) en 24-09-1972 (stereo).

POPPE 1972
A. Poppe, *Kruisweg*. Regie: K. Mehrländer. AVRO, 02-11-1972. BRT 3, 20-05-1973.

PROSS 2011
C. Pross, 'Brecht, *Versuche I*. Experimenteller Prozess und literarisches Verfahren', in: M. Bies & M. Gamper (red.), *'Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte'. Experiment und Literatur III 1890-2010*. Göttingen, Wallstein, 2011, 181-201.

PUCHERT 1972
R. Puchert, *Contactstoornissen*. Regie: J. Joos. Brussel, BRT 3, 23-04-1972.

PUCHERT 1973
R. Puchert, *De grote Zybilek*. Regie: H. Niels. Brussel, BRT 3, 25-03-1973.

SCHÖNING 1969
K. Schöning (ed.), *Neues Hörspiel. Texte. Partituren*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

SCHÖNING 1970
K. Schöning (red.), *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

SCHÖNING 1974
K. Schöning (red.), *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

SCHWITZKE 1969
H. Schwitzke, 'Einleitung', in: H. Schwitzke & W. Klippert, *Reclams Hörspielführer*. Stuttgart, Reclam, 1969, 29-42.

SOURIE 1957
L. Sourie, 'Andries Poppe. Dichter en toneelschrijver', in: *Vlaanderen*, 6, 1957, 172-175.

STEIN 2016
F. Stein, interview met S. Bluijs en E. Verschueren, 22-12-2016.

STOUTEN 2005a
B. Stouten, 'Het drama van 75 jaar radio: de acteur'. Brussel, KLARA, 2005.

STOUTEN 2005b
B. Stouten, 'Het drama van 75 jaar radio: de auteur'. Brussel, KLARA, 2005.

STOUTEN 2005c
B. Stouten, 'Het drama van 75 jaar radio: de dramaturg'. Brussel, KLARA, 2005.

STOUTEN 2005d
B. Stouten, 'Het drama van 75 jaar radio: de regisseur'. Brussel, KLARA, 2005.

STOUTEN 2017
B. Stouten, interview met E. Verschueren, 12-01-2017.

DE SUTTER 1987
M. De Sutter, 'Een kunst die het zien uitschakelt', in: *Etcetera*, 5, 19, 1987, 27-34.

WELLERSHOFF 1974
D. Wellershoff, *Nul uur nul minuten nul sekonden*. Regie: H. Niels. Brussel, BRT 3, 04-11-1974.

WODIANKA 2018
B. Wodianka, *Radio als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion, Störung, Künstlerische Intervention*. Bielefeld, Transcript, 2018.

NOTEN

1. Deze bijdrage biedt een eerste aanzet van vele mogelijke onderzoekspistes die het archiefmateriaal aanreikt, zeker wanneer het in een internationaal comparatief verband wordt onderzocht. Een kritische materiaalstudie is daarbij noodzakelijk; vooral met betrekking tot feitelijke gegevens (namen van betrokkenen, uitzenddata enzovoort) duiken nogal eens lacunes en tegenstrijdigheden op, bijvoorbeeld tussen de databank van hoorspelen.eu, het – onvolledige en niet systematisch bewaarde – archiefmateriaal van de BRT, en de mondelinge getuigenissen van betrokkenen. Een exemplarische uitwerking van de verhouding tus-

sen het Duitse Neues Hörspiel en het Vlaamse hoorspel is te vinden in de masterscriptie van Susan Demol (Demol 2015).

2. Zie de berichtgeving in het krantenartikel 'Het eerste Luisterspel', *Het Laatste Nieuws* 25-10-1931. Dit hoorspel werd uitgezonden op 23 oktober 1931, in een regie van Gust De Muynck en een vertaling van Yvonne de Man (zie ook Demol 2015, 10). De databank van de site hoorspelen.eu vermeldt echter een ander hoorspel als eerste uitzending door de NIR: *De gestrafte met de koorde* van Henri Ghéon, eveneens geregisseerd door Gust De Muynck en blijkbaar een week eerder uitgezonden, op 16 oktober 1931.

3. De originele Duitse uitzending vond plaats onder de titel *Der Lindberghflug* op 27 juli 1929. In 1930 werd de tekst als *Der Flug der Lindberghs* gepubliceerd. Na de Tweede Wereldoorlog veranderde Brecht de titel van zijn hoorspel in *Der Ozeanflug* (Brecht 1967a); hij verwijderde de naam van Lindbergh wegens diens sympathieën voor het nationaalsocialisme. Volgens hoorspelen.eu werd *Oceaanvlucht* door de NIR uitgezonden op 14-10-1932, en als *De eerste oceaanvlucht* op 14-11-1934 door de NPO. Beide omroepen gebruiken dus een titel die Brecht zelf pas na 1945 zal invoeren.

4. Zo formuleert Brecht het in zijn 'Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks' (Brecht 1967b, 123). Zie hierover ook Gilfillan 2009, 87-95, en Pross 2011.

5. Op 18 augustus 1933 hield Hitlers propagandaminister Joseph Goebbels de toespraak 'Der Rundfunk als achte Großmacht' (zie Gilfillan 2009, 96 en verder).

6. Heinz Schwitzke meent in 1969: 'Wahrscheinlich ist es nicht zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß während der fünfziger Jahre in unserer literarischen Produktion das Hörspiel als Kunstform den breitesten Raum einnahm' (Schwitzke 1969, 32).

7. Aldus Irmela Schneider, geciteerd in Huwiler 2005, 20.

8. De citaten stammen uit de nieuwe BRT 3-productie van 1987 (regie Flor Stein, vertaling Nora Sneyers, zie ook noot 10).

9. Naar aanleiding van een recente productie (2013) van *Träume* (regie Götz Fritsch) door het Max Reinhardt Seminar van de Universität für Musik und darstellende Kunst in Wenen liet de Oostenrijkse omroep ORF enkele originele toenmalige reacties van luisteraars horen. De nieuwe productie wil onder andere onderzoeken of de tekst ook vandaag nog kan choqueren. Het volledige programma is te horen op youtube. Ook de originele versie van de tweede droom is op youtube te horen.

10. *Dromen* werd in 1967 geproduceerd door de KRO (regie Léon Povel, vertaling Nora Sneyers) en in 1969 door de BRT (regie Frans Roggen, vertaling Nora Sneyers). Beide producties brengen de nieuwe versie van de tweede droom. Archiefmateriaal suggereert evenwel dat tijdens een zogenaamde 'beluisteringsnamiddag' op de BRT, in oktober 1968, het originele hoorspel uit 1951 was beluisterd. Voor de BRT-productie van 1969 wordt nu eens Roggen, dan weer Stein als regisseur vermeld. Al in 1956 had de VARA Eichs hoorspel *De meisjes uit Viterbo* (1953) geproduceerd, een verhaal over Joodse onderduikers in Berlijn in 1943, en er zouden in de jaren vijftig en zestig nog tal van hoorspelproducties van Eich volgen.

11. Gezien deze ontkenning van de medialiteit noemt Bernhard Siegert deze esthetica een 'negatieve radioesthetica' (in Kobayashi 2009, 43). Met Siegert wijst Wakiko Kobayashi erop dat deze opvatting, die een versmelting van de luisterervaring met het (onzichtbaar blijvende) medium beoogde, gelijkt op de doelstelling van 'Gleichschaltung' in de nationaalsocialistische radiofonische propaganda en in elk geval in de jaren vijftig en zestig een

conservatieve cultuurpolitiek voorstond (47). Schwitzke (1908-1991) was overigens in 1932 lid geworden van de NSDAP en werkte tot 1938, toen hij dienst nam in het leger, als leider van de literatuurafdeling van de staatszender *Deutschlandsender*.

12. Dat effect stelde de geschiedenis van de experimentele hoorspelproductie bij andere omroepen enigszins in de schaduw. Denken we bijvoorbeeld aan de rol van Hansjörg Schmitthenner, die bij de Bayerischer Rundfunk van 1950 tot 1974 de hoorspelafdeling leidde en erg geïnteresseerd was in de activiteiten van de Parijse Club d'essai. Bettina Wodianka situeert het begin van het Neues Hörspiel eerder rond 1964 bij de Saarländischer Rundfunk en diens technisch hoogstaande studio, en de samenwerking aldaar van hoorspelschrijver Ludwig Harig en regisseur Heinz Hostnig (Wodianka 2018, 209). De institutionele decentralisatie van het Duitse medialandschap na de Tweede Wereldoorlog, met radiozenders in elk *Bundesland*, zorgde in elk geval zowel voor een kwantitatief grote hoorspelproductie als voor een gelijktijdigheid van diverse experimentele tendensen. Daarin valt niet alleen de onderlinge concurrentie op – die ook nog speelt in de reconstructie van de geschiedenis van het Neues Hörspiel – maar ook de veelvuldige samenwerking. Een grote meerderheid van de hoorspelen werd als coproductie gerealiseerd.

13. 'Der Autor als Konstrukteur, als Produzent, als Hörspielmacher (Hörspiele werden gemacht)', aldus Schöning (1974, 21).

14. Uiteraard waren ook andere factoren belangrijk in de ontwikkeling van een vernieuwend hoorspelklimaat bij de BRT, zoals de uitwisseling met de Nederlandse omroepen en de progressieve NCRV-hoorspelregisseur Ab Van Eyk, en de inbreng van en samenwerking met experimentele schrijvers zoals Freddy De Vree, Mark Insingel en Ivo Michiels. Een eerste aanzet tot analyse van de rol van de schrijvers van de neo-avant-garde bieden Bluijs & Verschueren 2018 en Demol 2015.

15. Zie de interne dienstnota's 'Beluisteringsnamiddagen luisterspelen'. De volgende citaten van Coole, Joos en Poppe komen uit die verslagen (Dienstnota's 1968-1969).

16. In een vroeger document had Poppe ook al het gebrek aan interesse van de meeste Vlaamse auteurs voor het medium radio aangeklaagd en betreurde hij dat hun ambitie veelal niet verder reikte dan 'de lage regionen van gedialogeerd feuilletonverhaal en doorzichtige detective-story' (Poppe 1968, 41).

17. Andries Poppe onderhoudt ook als ambassadeur van het betere Vlaamse hoorspel nauwe contacten met Duitsland (net als met andere landen). Zo trekt hij in maart 1971 opnieuw naar Keulen in de hoop de interesse van de Duitse omroepen voor Vlaamse producties te wekken. Tijdens zijn ontmoeting met onder andere Heinz Hostnig – toen dramaturg en regisseur bij de NDR in Hamburg – en WDR-dramaturgen Johann M. Kamps en Klaus Mehrländer wordt afgesproken dat de BRT een driemaandelijkse brochure over het Vlaamse hoorspelrepertoire naar alle radio-omroepen in de Bondsrepubliek zal sturen, voorzien van een Duitse inleiding bij elk Vlaams hoorspel (Poppe 1971c). Poppes hoorspel *De Trap* (1961) was in 1963 in Duitse vertaling geproduceerd door de Saarländischer Rundfunk. Mehrländer regisseerde in 1972 Poppes hoorspel *Kruisweg* voor de AVRO en de BRT.

18. Zo getuigde Poppes latere diensthoofd bij de BRT, Marcel Coole, al tijdens een lezing van Poppe in 1961. Zie 'Dries Poppe over het luisterspel', *De Standaard*, 15-02-1961. Over Poppe als auteur zie ook Bluijs & Verschueren 2018 en Sourie 1957.

19. Precies vanwege de technische beperkingen en tegenwerkingen weken producer en dichter Freddy De Vree en geluidsregisseur Flor Stein met hun realisatie van Ivo Michiels' *Orchis*

Militaris in de lente van 1971 uit naar Nederland en regisseur Ab Van Eyk (Demol 2015, 14 en 18). Het maakproces van *Orchis Militaris*, een productie die op 30 mei 1971 door de BRT werd uitgezonden, valt wellicht zelfs voor Flor Steins technische bijscholing bij de WDR, waar hij van 24 mei tot 8 juni 1971 verbleef.

20. Flor Stein treedt dan in de jaren tachtig en negentig volop als regisseur op de voorgrond.

21. Demol (2015, 30-35) biedt een analyse van dit hoorspel van Stein, dat aanleunt bij de verbosonie en de concrete pöezie. Demol noemt Stein ietwat categorisch de enige Vlaamse maker van nieuwe hoorspelen '*pur sang*' (11); maar het klopt inderdaad dat Steins experimentele werk een unieke positie inneemt in de eigen hoorspelcreaties van de BRT.

22. Uiteraard kan hier ook de zin voor literaire vernieuwing van producer Freddy De Vree aan toegevoegd worden, maar vermits zijn naam niet opduikt in de documenten over de contacten met de WDR en de discussies rond de stereofonie, laat ik hem hier buiten beschouwing. Demol 2015 biedt enige informatie over de rol van De Vree.

Een huwelijk tussen taal en muziek

Het artistieke netwerk rondom Van Eyks experimentele hoorspelen bij de NCRV 1955-1992

Philomeen Lelieveldt[1]

In 2012 werd in de bibliotheek van het Muziekcentrum van de Omroep een onbekend manuscript ontdekt van orkest- en koorfragmenten uit *De dooddoener in de lift* van de componist Tera de Marez Oyens (1932-1996). Dit hoorspel, op tekst van Ab van Eyk (1933-2011), werd op 21 mei 1964 door de NCRV uitgezonden en als een belangrijke kentering in de hoorspeltraditie gepresenteerd vanwege de zelfstandige rol van de muziek, de behandeling van de personages en de toepassing van stereofonie en radiofonie (*Trouw* 1964a; *Leeuwarder Courant* 1964; *NCRV-gids* 1964).

In de werkenlijsten van de componist en op de pagina over Ab van Eyk op de website hoorspelen.eu, wordt het stuk niet genoemd.[2] Het werk wordt evenmin besproken in *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort* van Ineke Bulte (1984) dat tot op heden de enige literatuurwetenschappelijke studie naar het Nederlandse hoorspel is. Bulte analyseert daarin de vernieuwingen in de structuur en inhoud van de eendelige literaire hoorspelen van de AVRO, KRO, NCRV en VARA tussen 1960 en 1970.[3] Zij beschrijft hoe de ontwikkelingen in Nederland zich verhielden tot die in het buitenland, met name in Duitsland, waar in datzelfde tijdvak 'het nieuwe hoorspel' gestalte kreeg, waarbij componisten en schrijvers intensief samenwerkten.[4] Met name bij de KRO en NCRV werd op 'bescheiden wijze' geëxperimenteerd met verhaalstructuren en technische middelen in hoorspelen, onder meer door de 'veelzijdige radioman' Van Eyk en de schrijver Gerrit Pleiter (1929) (Bulte 1984, 66). Hoewel Bulte de betrokkenheid van enkele Nederlandse componisten, onder wie De Marez Oyens, bij deze hoorspelen vermeldt, weidt ze over hun bijdragen aan deze producties niet uit. Wel pleitte ze voor aanvullend onderzoek vanuit de theater- en muziekwetenschap (Bulte 1984, 25). Dat onderzoek is in Nederland sindsdien nog niet van de grond gekomen, mogelijk omdat het hoorspel als radiogenre vanaf het midden van de jaren tachtig minder belangrijk werd.[5] Het doel van dit hoofdstuk is daarom een eerste stap te zetten om die lacune te dichten.

In een *oral history*-interview blikt Ab van Eyk terug op de talrijke projecten op het grensvlak van literatuur, poëzie, theater, radio en televisie, die met kunstenaars en

radiomakers – binnen en buiten de omroep – tot stand werden bracht (Van Eyk 1989).[6] Van Eyk bleek een spil in een (inter)nationaal netwerk van de (neo-)avant-garde in literatuur en poëzie. Hij gebruikte zijn radioprogramma's niet alleen om verslag te doen van de nieuwste ontwikkelingen in de kunstwereld, maar nodigde behalve schrijvers ook componisten uit om bij de NCRV nieuwe vormen van hoorspel en geluidskunst te ontwikkelen, en werkte daarbij samen met radiomakers in het buitenland.[7] Hoe Van Eyk tussen 1955 en 1992 bij de NCRV bouwde aan dit netwerk is de centrale vraag van dit hoofdstuk.[8]

Voor dit hoofdstuk volg ik een aanpak en benadering waarvoor de basis werd gelegd door de kunstsocioloog (en jazzpianist) Howard S. Becker. In zijn 'klassieker' *Art Worlds* (Becker 1982) wordt afgerekend met het idee dat een kunstwerk en de reputatie van de kunstenaar uitsluitend het resultaat zijn van zijn of haar unieke artistieke talent en creativiteit. Alle artistieke werkzaamheden zijn volgens Becker een gezamenlijke activiteit van een (meestal groot) aantal mensen. Die samenwerking kan vluchtig zijn, maar ook in min of meer vaste routines worden gegoten, waardoor patronen van collectieve activiteit ontstaan, die Becker een 'kunstwereld' noemt (Becker 1982).

> To analyse an art world we look for its characteristic kinds of workers and the bundle of tasks each one does (8-9).
>
> We look for people who cooperate to produce things that they, at least, call art; having found them, we look for other people who are also necessary to that production, gradually building up as complete a picture as we can of the entire cooperating network that radiates out from the work in question (35).

Becker legt uit dat er 'conventies' (patronen en spelregels rondom kunstproductie) nodig zijn om te kunnen samenwerken. Deze worden ingezet of verbroken door organisatorische, technologische, maatschappelijke en artistieke impulsen, waarbij ook het publiek betrokken is, die de conventies moet accepteren (66-67). Op Beckers concept van artistieke netwerken in de kunsten is voortgebouwd door verschillende auteurs (Crane 1992; Gielen 2003; Andrew & Everett 2014; Martensen 2017). Ook in het onderzoek naar de (neo-)avant-gardes in de kunsten neemt het begrip 'netwerk' een centrale positie in in het discours (Crane 1987; Ørum 2016, 10-11). In dit hoofdstuk zullen – na een korte beschrijving van de organisatorische, technologische en maatschappelijke context van de hoorspelproductie in Nederland – vooral de veranderende conventies rondom de rol van de componist en de toepassing van muziek in het hoorspel worden uitgelicht.

De organisatie en conventies in de Nederlandse hoorspelproductie tussen 1946 en 1960

De Nederlandse radio-omroep was anders georganiseerd dan in België, namelijk via omroepverenigingen die ieder een geestelijke stroming in de samenleving vertegenwoordigden. Na de oorlog en een kort intermezzo met Radio Herrijzend Nederland en Radio Nederland in Overgangstijd, pakten de omroepen AVRO, KRO, VARA, NCRV en VPRO in het voorjaar van 1946 de uitzendingen weer op. In 1947 werd de Nederlandse Radio Unie (NRU) opgericht, een nieuwe beheersorganisatie waarin verschillende faciliteiten van de omroepen werden gebundeld (Hogenkamp 2012, 78). Vijf orkesten voor verschillende repertoiregebieden van klassieke tot lichte muziek en twee koren vormden met de muziekbibliotheek en discotheek het *muziekapparaat*. Er kwam een gezamenlijke *hoorspelkern*, met circa 35 acteurs, die vanaf 1957 intern een opleiding kregen (NRU 1960, 22). De NRU coördineerde de auteursrechten, de omroeptechniek en de *pool* van studio's, die verspreid waren over de gebouwen van de omroepverenigingen.

De hoorspelproductie vond plaats bij de VARA (technisch het best geoutilleerd), bij de KRO of NCRV. De technici van de NRU werkten hetzij voor Hilversum I (AVRO, VARA en VPRO), hetzij voor Hilversum II (KRO en NCRV). Alle technici werden muzikaal geschoold en kregen bij de NRU lessen muziekgeschiedenis en muziektheorie omdat het grootste deel van hun werkzaamheden het opnemen en monteren van muziek betrof en zij moesten kunnen overleggen met musici en dirigenten. De technici konden voorkeuren aangeven voor het type programma's en de regisseurs met wie zij het liefst werkten. Cor Doesburg werkte aanvankelijk vooral in de VARA-studio, maar kon, na zijn kennismaking met het werk van Van Eyk, aan de slag bij de NCRV-studio (Doesburg 2018). De omroepverenigingen waren verantwoordelijk voor de samenstelling en productie van de programma's. Daar huisden de redactionele teams voor de programma's en werd bepaald met welke schrijvers en/of componisten gewerkt werd. Ook werden daar de vertalingen geregeld en de omroepgidsen geproduceerd. De gemeenschappelijke hoorspelproductie van de vijf omroepen was omvangrijk. In 1960, bijvoorbeeld, werden 472 hoorspelen opgenomen, inclusief de schoolspelen voor de schoolradio.

De meeste spelen waren zonder muziek of gebruikten muziek van grammofoonplaten. Ad van de Ven (1924), die tussen 1949 en 1984 bij de NRU werkte en meestal werd ingezet bij de KRO-spelen, vertelde in een *oral history* dat in zijn beginjaren bij de hoorspelen de regisseur meestal de suggesties voor de vaak 'klassieke' muziekstukken deed, waarna in een technische voorbereiding bekeken werd welke fragmenten geschikt waren voor de begintune en de overgangen. Daarna werd drie dagen gerepeteerd met de acteurs en het hele spel opgenomen. (Van de Ven 1990).

De dirigent en componist Jaap van Ginneken, die als klankregisseur[9] bij de NRU werkte, uitte in 1948 als een van de eersten kritiek op de gewoonte om in hoorspelen de klassieke muziek te gebruiken als 'stopmateriaal, als pauzevulling of als afleiding tijdens een onzichtbare decorwisseling. [...] Tussen twee doodgewone dialogen: een portie Beethoven *ingefade* [sic] en weer weggevaagd als een open regel voor een nieuwe alinea. Beethoven in de maximaal-negatieve functie van open ruimte' (Van Ginniken 1948, 61). De hoorspelen hadden een 'dramatisch-meegolvende muziek' nodig, zoals ook de filmmuziek zich had ontwikkeld van een collage van klassieke fragmenten naar een 'eigen muziek, die ten minste de dramatische idee op de voet trachtte te volgen' (61). Toch was er op dat moment, volgens de radiorecensent F. Luisteraar (pseudoniem van Wouter Paap)[10] al iets aan het kenteren. In *de Volkskrant* van 13 april 1948 schreef hij:

> De tijd is gelukkig zo goed als voorbij, waarin men, wanneer er muziek bij een radio-hoorspel nodig werd geacht, maar eens ging snuffelen in de discotheek. Voor iets plechtig koos men Bach of Wagner, voor iets gevoeligs Chopin, voor iets charmants Delibes enz. enz. Dit was muzikale roofbouw, die toen de muzikale filmillustratie in de periode van de 'stomme' film nog door een strijkje werd verzorgd, eveneens tot allerlei artistieke schennerij aanleiding gaf. De film bezit thans haar eigen, speciaal gecomponeerde muziek en bij de radio-hoorspelen gaat het de laatste tijd ook al aardig die richting in (Luisteraar 1948).

F. Luisteraar was enthousiast over de hoorspelmuziek van componisten als Koos van de Griend en Else van Epen-de Groot, voor spelen van de KRO, maar vond dat de mogelijkheden van het hoorspel nog niet voldoende werden uitgebuit.

> Het hoorspel is nog veel te veel een soort toneelstuk, maar het gemis van het visuele element kan juist goed worden gemaakt door de bij uitstek auditieve factor: de muziek. Deze kan voorstellingen suggereren, gevoelens oproepen en overbruggen, gewaarwordingen in klank vertolken, en in bijna ieder opzicht de fantasie van de hoorder te hulp komen. Eigenlijk behoort de muziek een vast bestanddeel van het hoorspel te zijn (1948).[11]

Een grote verandering in het productieproces van de hoorspelen was de ontwikkeling van de magneetband. Vanaf 1949 werd in Hilversum gewerkt met de AEG Telefunken bandrecorder (MOMSR 2018), die in combinatie met de Philips studiorecorders in de registratiekamers werden geïnstalleerd (Doesburg 2018). De magneetbanden waren lichter dan de Philips Millerbanden die tot die tijd gebruikt werden, en daardoor ook mobieler, de geluidskwaliteit was beter en het knippen en plakken was gemakkelijker (Wijfjes 1985, 58). In 1964 werd voor verbosonische projecten gewerkt met een viersporenmachine, waarvan het vierde spoor defect was. Maar een

aantal jaren later werd al overstapt naar achtsporenmachines (Doesburg 2018). Deze magneetbanden waren cruciaal voor de componisten en musici die vanaf begin jaren vijftig bij de NRU experimenteerden met elektronische muziek.[12] De componist Henk Badings produceerde in 1954 bij de NRU de 'radiofone[13] opera' *Orestes* en Ton de Leeuw in 1956 het 'radiofone oratorium' *Job*. Beide wonnen daarmee de *Prix Italia*,[14] wat afstraalde op de NRU en de technici die wekenlang aan deze projecten hadden meegewerkt (Huydts 1968, 5-7).

De bandrecorders faciliteerden bovendien de ontwikkeling en toepassing van de stereofonie. Al vanaf de eerste proeven met de mechanische reproductie van geluid werd er in de muziekwereld en radiopraktijk gedroomd over stereofonie, om tot een zo natuurgetrouw mogelijke weergave van het geluid te komen (Théberge e.a. 2015, 1-34). In 1946 werd bij het NRU-laboratorium het eerste experiment gedaan met een stereo-opnametechniek voor concerten met een door J. Geluk[15] ontwikkeld kunsthoofd (Beishuizen 1946, 154-158; Huijsinga 1953). Ook Philips deed talloze experimenten met stereofonische opname- en weergavetechnieken voor de grammofoonplaat (Degens 1953, 47-49). Maar het zou nog vijftien jaar duren voordat stereofonie in het hoorspel werd toegepast.

Het eerste stereohoorspel werd uitgezonden op 26 januari 1960. *Even schuilen*, een detectiveverhaal van de Engelse schrijfsters Eileen Burke en Leone Stewart, werd bewerkt en geregisseerd door Léon Povel van de KRO. Het kon worden gerealiseerd doordat de AVRO op Hilversum I zendtijd beschikbaar stelde aan de KRO die uitzond via Hilversum II, zodat de luisteraars, die over twee toestellen moesten beschikken, op beide zenders tegelijk konden afstemmen. De luisteraars kregen voorafgaand aan het spel instructies over hoe ze de twee ontvangers nauwkeurig ten opzichte van elkaar moesten plaatsen om optimaal van de stereo-effecten te kunnen profiteren (*Even schuilen* 1960). De radio-recensenten waren nog weinig enthousiast: F. Luisteraar schreef 27 januari in *de Volkskrant* dat het spel te veel 'een maakwerkje' was en de stereofonie nog 'te weinig dramatisch toegepast'. Hij vond wel dat de stereofonie het spel een nieuwe dimensie gaf.

> Anders gezegd, de muren van de huiskamers waarin de luisteraars tussen twee ontvangsttoestellen geschaard zaten, leken weg te vallen, om tussen het theelichtje en de boekenplanken plaats te maken voor het gelui van de *Big Ben* en het geraas van het stadsverkeer en ander door de kamer warend gerucht (Luisteraar 1960).

De Friesche Koerier vond dat de luistereffecten niet in verhouding stonden tot 'de bergen werk die in Hilversum verzet zijn om het programma op poten te krijgen (*Friesche Koerier* 1960).' *De Tijd De Maasbode* signaleerde dat de 'stereofonie de kunstenaar grote mogelijkheden opent die kunnen leiden tot een vernieuwing van het hoorspel (1960).' De NRU was enthousiast over het experiment en vanaf 1960 wer-

den de studio's in Hilversum stap voor stap geschikt gemaakt voor stereofonische opnames en uitzendingen (Huydts 1968, 12). Vanaf 8 mei 1964, vlak voor het hoorspel *De dooddoener in de lift* werd uitgezonden, was de hoofdcontrolekamer van de NCRV stereofonisch geworden (*NCRV-gids* 1964). *Het Vrije Volk* berichtte dat via de zendmast in Lopik vanaf 1963 al experimentele stereofonische programma's werden doorgegeven maar alleen door luisteraars in het westen van Nederland te ontvangen waren (*Het Vrije Volk* 1969). Eind 1970 zouden alle zendmasten in Nederland 'gestereofoneerd' zijn en Nederland in Europa het eerste land zijn dat over volledige stereo-dekking zou beschikken. Ook werden volgens *het Vrije Volk* nergens al zoveel programma's in stereo aangeboden, namelijk 33 uur per week in 1969, terwijl op dat moment slechts zeventien procent van de Nederlanders over stereo-ontvangstapparatuur beschikte.[16]

De Tijd schreef op 3 september naar aanleiding van de radio- en televisiebeurs *Firato* in 1969, waar vijftig jaar radio gevierd werd:

> Prof J. Geluk en zijn medewerkers van het technisch laboratorium van de NOS hebben het goed gezien. Sinds de komst van de televisie hebben zij gedaan wat ze konden om de geluidsweergave van de radio te perfectioneren. Want alleen dan zou de 'goede oude stoomradio' zich kunnen handhaven. Het toverwoord was stereofonie. [...] Stereofonie is voor de luisteraar wat kleur betekent voor de tv-kijker. Het ruimtelijk effect geeft de luisteraar het gevoel dat hij zich in de studio of concertzaal bevindt. Het maakt de radio echter, indringender (*De Tijd* 1969b).

Deze verbeteringen in de opname- en weergavetechniek van de radio werden van grote betekenis voor de artistieke uitdrukkingsmogelijkheden van het hoorspel in de jaren zestig en zeventig.

Organisatie en innovatie van hoorspelen bij de NCRV 1960-1975

Stonden de jaren veertig en vijftig nog in het teken van het herstel van de verzuilde instituties en wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog, vanaf het begin van de jaren zestig begonnen de maatschappelijke verhoudingen in Nederland te schuiven. Burgers werden mondiger en organiseerden zich rond allerlei thema's, zoals het milieu, het militarisme, de verkeersdrukte, het rookbeleid en de vrouwenemancipatie. Kunstenaars verbonden zich niet alleen met deze maatschappelijke kwesties en stelden daarnaast ook de ontwikkelingen in de kunst zelf ter discussie. Er vonden debatten, werkweken en concerten plaats onder de vlag van de eind jaren vijftig opgerichte organisaties zoals Gaudeamus, voor de nieuwe gecomponeerde muziek (Peters 1995), de Eduard van Beinumstichting, die in 1963 een conferentiecentrum voor

toonkunstenaars op landgoed Queekhoven in Breukelen begon, en talloze stichtingen en verenigingen voor huismuziek, jeugdmuziek, kerkmuziek, popmuziek en dergelijke.

Ook werden in deze periode een groot aantal literaire tijdschriften opgericht, die een platform boden voor oude en nieuwe generaties dichters en schrijvers (Groos 2016). Op de podia van (kleinere) theaters, galeries en musea manifesteerden zich vanaf 1960 zogenaamde 'post-' of 'neodadaïstische' uitingsvormen, vanuit de internationale *Fluxus*-beweging (Kuyper 1977, 159-165). Daarnaast werden *happenings* georganiseerd, aanvankelijk vooral in Amsterdam maar in de tweede helft van de jaren zestig ook elders in Nederland, waarvoor kunstenaars uit verschillende disciplines in 'kollektieven' met elkaar samenwerkten (voor een overzicht van deze projecten, zie Beeren e.a. 1979). In 1969 vonden in Nederland de Actie Tomaat en de Actie Notenkraker plaats, waarbij de gevestigde orde en het conservatieve beleid in het toneel en de klassieke concertpraktijk stevig bekritiseerd werd door een generatie van jongere makers (Derks 2014, 92-109). Al deze ontwikkelingen sloegen neer in de cultuurprogrammering van de radio en televisie in de jaren zestig en zeventig.

In diezelfde periode veranderde de beluistering van de radio ingrijpend door de opkomst van de televisie, die in Nederland in oktober 1951 was gestart, en vanaf begin jaren zestig breed op gang kwam.[17] In 1961 was het hoorspel in Nederland nog de best beluisterde programmacategorie op de radio, met gemiddeld een half miljoen luisteraars per spel. Een derde van de bevolking luisterde toen 's avonds naar de radio, een percentage dat daalde tot één tot drie procent van de bevolking in 1971 (Bulte 1986, 416). In 1965 was bovendien een nieuwe radiozender voor populaire muziek gestart, Hilversum III, die luisteraars wegtrok van Hilversum I en II, waarop de hoorspelen van oudsher hun plek hadden. Hierdoor was er een noodzaak, maar tegelijkertijd ook ruimte voor innovaties in de programmavormen bij de radio en in het hoorspel.

Tegen die achtergrond bouwde de NCRV vanaf het begin van de jaren zestig aan een stevig profiel op het gebied van het gesproken woord en de literatuur. Men wilde de kwaliteit van de uitzendingen van gesproken woord en muziek verbeteren en de 'culturele horizon' verbreden buiten 'het kader van de subcultuur van het protestants-christelijke volksdeel' (Bak 2014, 265-267). Okke Jager, vanaf 1965 chef van de literaire sectie van de afdeling Gesproken woord en Wim Hazeu, die behalve als dichter ook als dramaturg en producer optrad,[18] begonnen vanaf 1965 een opdrachtenbeleid om Nederlandse auteurs te motiveren literaire hoorspelen te schrijven. Voorheen werd in belangrijke mate geleund op vertalingen en bewerkingen van buitenlandse boeken en hoorspelen. Wim Hazeu sprak in 1968 in *Het Limburgs Dagblad* van 'een tweede kans' voor het hoorspel, nu de televisie de rol van het bieden van vermaak had overgenomen. De radio kreeg nu een 'verdiepende taak,' waardoor het hoorspel naar een 'literair volwaardige' status kon groeien (*Limburgs Dagblad* 1968a). Hij onder-

scheidde drie vormen van hoorspelen waarin de NCRV zich specialiseerde: het amusements-luisterspel, het informatieve hoorspel, met gedramatiseerde documentaires over historische figuren, zoals Martin Luther King en Masaryk, en het literaire hoorspel. De laatste moest volgens Hazeu gelijkwaardig worden aan andere takken van literatuur:

> Hoorspelen moeten naast romans, novellen, gedichten, een geheel eigen plaats innemen. In het literaire hoorspel kan de taal zó worden uitgebuit, zoals het nergens anders kan. Wat dat betreft bevindt het literaire luisterspel zich al volop in een experimenteel stadium. Het de luisteraar bekende anekdotische karakter wordt losgelaten, en verder wordt er gestreefd naar een volkomen integratie met speciaal voor het stuk in kwestie geschreven muziek (1968a).

De nieuwe literaire NCRV-spelen werden in het jubileumboek uit 1974 gekarakteriseerd als 'integratie-programma's' op cultureel gebied en Van Eyk als een 'typische integratiefiguur' (Algra 1974). Hij zou tussen 1964 en 1992 zevenhonderd hoorspelen regisseren, waarvan circa tien procent experimentele hoorspelen betrof waarin geëxperimenteerd werd met de vorm, vertelstructuur of de integratie van taal en muziek.[19] Daarnaast ontwikkelde Van Eyk allerlei nieuwe programmavormen waarin 'het oor' op de een of andere manier werd uitgedaagd of waarin dwarsverbanden met andere disciplines werden gelegd.[20]

Akousticon

Van Eyk werd in 1923 geboren in Amersfoort in een gereformeerd gezin, en werkte vanaf 1947 bij de NCRV als omroeper. Hij was ook dichter en schreef teksten voor films en hoorspelen en de libretti voor enkele opera's.[21] Van Eyk kreeg in 1955 de ruimte van de NCRV en de NRU om nieuwe vormen van radio te ontwikkelen. Hij ontwikkelde het eerste radiofonische programma waarin taal en elektronische muziek gecombineerd werden in wat hij een *Akousticon* noemde naar het Griekse woord 'Akouo', dat 'wat gehoord moet worden' betekent (Van Eyk 1989). Van Eyk werkte daarbij, naar eigen zeggen, samen met de componist en dirigent Meindert Boekel (1914-1989), die bij de NCRV als componist van hoorspel- en blaasmuziek en als klankregisseur actief was (Becx 1994), en met de slagwerker Tony de Goey en technicus Theo van Woerkom. Van Eyk verwerkte zijn eigen teksten en stem in *Straat 1956*, dat werd uitgezonden op 5 januari 1956. Het weekblad *Vrij Nederland* schreef:

> De NCRV heeft naar onze overtuiging met dit klankbeeld blijk gegeven het medium radio een eigen karakter toe te kennen, want in Straat 1956 steeg de radio uit boven zijn gewone taak, van alleen maar een verbinding

> tussen de luisteraar en een bepaalde gebeurtenis te laten zijn. […] Maar nu gold het een programma dat zonder radio nooit tot uitvoering had kunnen komen, omdat hij er functioneel in meespeelde. Zulke programma's zijn er jammer genoeg veel te weinig in Nederland. Daarom petje af voor de NCRV (Van Eyk 1989).

Drie andere akousticons maakte Van Eyk tussen 1957 en 1959 met de componist Henk Badings, die bij de NRU en Philips met elektronische muziek experimenteerde (zie hierboven). In *Op het tweede gehoor* stond het thema geluid centraal. Het derde akousticon *De hoorschelp* werd door Van Eyk zelf als de meest geslaagde beschouwd en als belangrijk voorwerk voor zijn latere hoorspelen.[22] Het vierde akousticon *De spreekcel* werd in 1959 ingestuurd voor de *Prix Italia* (NRU 1959, 63). Deze vroege vormen van radiokunst lijken een verwezenlijking van het radiofonische ideaal dat door Rodenko werd geschetst in zijn notities over het radiofonische gedicht:

> een gedicht, rechtstreeks geschreven (of misschien is de term 'gecomponeerd' juister) voor de radio en opgebouwd uit alle denkbare zowel natuurlijke als mechanisch-voortgebrachte geluiden, maar waarin het woord het dragende, samenbindende en zingevende element vormt. Echter: het woord, niet overgebracht door een 'voordrachtskunstenaar', maar ingebed in een eigen specifieke geluidsruimte waarin het zelfstandigheid, 'lichaam' krijgt (Rodenko 1959, 35).

'Vers in het gehoor'

Toen de zestiger jaren aanbraken ging Van Eyk, naar hij zelf vertelde, 'onder invloed van het postdadaïsme, radicaler werken'. Zowel de samenklank van taal en muziek als de klank van de taal zelf werd een onderwerp van experiment, zoals in de concrete poëzie. 'Wat kun je doen met woorden', zo vatte hij die periode samen (Van Eyk 1989). Hij startte in 1962 met het programma 'Vers in het gehoor' over de moderne dichtkunst van Nederlandse en buitenlandse dichters, dat tot 1971 zou lopen. Het werd een belangrijk platform voor nieuwe poëzie, van traditionele dichtkunst tot avant-gardistische stromingen, zoals de postdadaïsten, de concrete poëzie en de klankpoëzie, en incidenteel ook een hoorspel. 'Vers in het gehoor' werd tussen 1962 en 1966 tweewekelijks uitgezonden, en daarna maandelijks, tot 1971. De uitzendingen waren op de maandagavonden tussen half twaalf en twaalf uur, en zullen daarom niet de best beluisterde programma's zijn geweest.[23] In 1966 kwam het programma in de pers door een relletje rondom de vertolkte poëzie.[24]

Naast dichters betrok Van Eyk bij de meeste uitzendingen ook musici, van wie sommigen regelmatig meewerkten: Marijke Ferguson, artistiek leider en musicus in *Stu-*

dio Laren, die een voortrekker was van de oude muziekbeweging in Nederland, Tera de Marez Oyens, componist en pianist, en de organist Maarten Kooy. Allen kwamen uit de klassieke muziek. Daarnaast werkten er regelmatig musici uit de jazz- en geïmproviseerde muziek mee, met name de jazzsaxofonist en -klarinettist Herman Schoonderwalt (1931-1997) en zijn collega's Ferdi Posthuma de Boer (slagwerk), Jan Nijenhuis of Ruud Jacobs (contrabas), trompettist Cees Smal, saxofonist Willem Breuker en slagwerker Wim Koopman.[25] Deze manier van werken – musici die improviseerden tussen of tijdens de tekstvoordracht – werd vervolgens ook als methode-'Vers in het gehoor' toegepast in de hoorspelen van de NCRV, zoals in de documentaire spelen die Van Eyk tussen 1962 en 1964 regisseerde in samenwerking met de Twentse schrijver Herman Wolbert (1894-1976).

In deze 'sonografieën' werden stadjes, kerken en monumenten in een raamvertelling geplaatst, waaraan hoorspelacteurs en musici van 'Vers in het gehoor' en het NCRV Vocaal Ensemble[26] meewerkten. In *Trouw* van 19 juni 1964 wordt naar aanleiding van een serie *Rond de Zuiderzee* uitgelegd:

> Wie in een woordenboek naar 'sonografie' zoekt, vindt het niet. [...] Het is geen reportage van een geclicheerd reisverhaal door-de-eeuwen, samengesteld door een archivaris. Het is evenmin een klankbeeld in de geijkte vorm of een soort hoorspel, al bevat de reeks beslist karakteristieke elementen van de onderscheiden radiovormen. [...] Het is de bedoeling dat de aandachtige radioluisteraar in het ritmische radioverhaal waarin boeiende dialogen worden afgewisseld met beschouwende illustraties en poëtische monologen, de stem van de uitgebeelde stad zelf zal herkennen (*Trouw* 1964b).

Van Eyk had moeite met het woord klank*beeld* of radio*show* voor een medium waarbij het oog geen rol speelde en bedacht daarom aparte genre*labels* (Van Eyk 1989).[27] Bij deze projecten zocht overigens Herman Wolbert, als fervent muziekliefhebber, zelf de muziekstukken uit. (Wolbert 1992).[28]

Het 'radiofonische' hoorspel

In 1964 produceerde Van Eyk zijn eerste hoorspel op eigen tekst, naar een voorontwerp van Fem Rutke. Het hoorspel *De dooddoener in de lift* werd op 21 mei 1964, ter gelegenheid van Pinksteren, uitgezonden. Het vormde qua opbouw en techniek een breuk met de hoorspelconventies. Van Eyk noemde het in de *NCRV-gids* een 'nieuw voorbeeld van toegepaste radiofonie.'

> Het is niet zo experimenteel als indertijd de akoustikons. Het kan door ieder, die bereid is aandachtig te luisteren, zonder moeite gevolgd worden.

> De muziek functioneert in dit stuk niet als 'illustratie, opvulling of lekkermaker' maar de muziek en tekst zijn gebouwd op hetzelfde grondthema, wisselen elkaar af of versterken elkaar door samen te klinken, zonder dat het een 'muziekwerk' wordt. Zo zult u in de eerste scene een trompettist horen, die aan het studeren is. Maar wat hij studeert is het thematische materiaal, deze trompettist geeft de expositie[29] van de muziek die even later uit een radiotoestel zal klinken. In dit spel is elk geluid opgenomen in de kompositie. Bonken bijvoorbeeld, tegen een muur of een liftwand, wordt overgenomen door de pauken van het orkest. De jazz die in enkele scènes gemaakt wordt, is weer thematisch verbonden met de andere muziek, gespeeld door het grotere orkest. Daardoor is er een natuurlijke band verkregen tussen beide muzieken en geen forceerde collage van de twee (Van Eyk 1964).

In het stuk loopt de communicatie tussen twee mensen in een relatie mank omdat de man louter in dooddoeners spreekt. Na een reis weet hij zijn vrouw weer te bereiken, net op het moment dat ze zich in een lift bevinden terwijl er in het gebouw brand uitbreekt. Of ze gered worden blijft in het ongewisse (*Dooddoener in de lift* 1964). Het thema 'miscommunicatie' en de in het stuk gebruikte vuursymboliek sloten goed aan bij het Pinksterthema.

In de partituur zijn verwijzingen te vinden naar clichéuitspraken in het dagelijks leven: over het weer, over de opdringerige lichtreclames en het clublied van de voetbalclub Feyenoord, 'Geen woorden maar daden', klinkt in gescandeerd ritme in de baspartijen (De Marez Oyens 1964a). De muzikale introductie met de trompet lijkt te verwijzen naar de vernieuwingsbeweging in de protestantse kerken in de jaren zestig, waarbij de componist De Marez Oyens zijdelings betrokken was.[30] Schoonderwalt (saxofoon en klarinet) vormde met Jacobs op contrabas en Posthuma de Boer (slagwerk) het jazztrio. De koren werden uitgevoerd door het NCRV Vocaal Ensemble.[31] In de toelichting in de *NCRV-gids* legde Van Eyk uit dat het stuk zowel voor de mono- als stereoluisteraar geschikt was gemaakt, en dat door de technici Doesburg en Van de Ven, die bij naam genoemd werden, 'gespeeld [werd] met het effect dat ontstaat als van monofonie op stereofonie wordt overgegaan, en met het veranderen van de geluidsrichting'. Verder had de componist spreekkoren gecomponeerd, 'die overgingen in gestileerd spreekkoor en zangkoor'. De auteur had een 'nieuw type verteller' geïntroduceerd, de 'denkstem van de hoofdpersoon als medereiziger in een treinscène' (Van Eyk 1964).

Dagblad Trouw kopte op de dag van de uitzending, 21 mei 1964: 'Vanavond een sfeervol hoorspel, Ab van Eyk geboeid door de radiofonie'. De journalist liep mee op de werkvloer waar hij de luistersessie ter controle van de opname bijwoonde en de regisseur vroeg om het begrip 'radiofonie' voor de lezer toe te lichten:

> In de radiofonie heb je een twee-kanalengedachte, verbaal en muzikaal. Deze twee sporen moet je zo naast elkaar leggen dat er een wisselspanning ontstaat. Daar is het eigenlijk om te doen. Het gaat om een emotie, een expressie, wanneer bijvoorbeeld een dialoog in een bepaalde ruimte wordt samengebracht met bepaalde muziek. [...] Voor het overbrengen van informaties is de radio niet zo belangrijk meer. We moeten nu gaan werken met reacties, emoties en gevoelens, en dat kan. [...] Als je iets opschrijft, dan heb je dat eerst gehoord. Als je het leest, is het heel anders dan toen je het voor het eerst hoorde. En dat stadium vóór het schrijven, dat wil ik overal proberen terug te vinden, ik wil het woord betrappen op zijn weg naar het papier. Dat is radiofonie (*Trouw* 1964a).

Het adjectief 'radiofone' (radiofonisch) gaf aan dat het culturele product specifiek voor de radio gemaakt was met behulp van radio-technische middelen. Het zelfstandig naamwoord 'radiofonie' ('wat klinkt als radio') kan omschreven worden als het zodanig toepassen van geluid, taal, muziek, stilte en akoestiek, dat de radioluisteraars de gebeurtenissen werkelijk voor zich gaan zien of mee kunnen voelen met de personages of gespeelde muziek.[32]

Van Eyk bouwde na dit spel gestaag verder aan de productie van radiofonische Nederlandse literaire spelen. Marianne Colijn schreef enkele hoorspelen, waarvan het spel *De waarheid* werd ingezonden voor de *Prix Italia* 1965. In het najaar van 1966 startte Van Eyk een nieuwe programmaserie getiteld 'Spreken in het donker'. Daarvoor werden schrijvers en componisten aan elkaar gekoppeld. Het hoorspel *Het water* (1966) van Yvonne Keuls werd door Jan Vriend van improvisatieschema's voorzien, en door hemzelf met Jos Kunst en Joep Straesser uitgevoerd. Voor het stuk *Een kind van de zee* (1967) van Willem G. van Maanen schreef de componist Louis Andriessen de muziek.

Meertalige hoorspelen

In de zomer van 1966 maakte Van Eyk een serie hoorspelen getiteld *Taal zonder grens/Sprache ohne Grenze*, waarin voor het eerst ook letterlijk de grens werd overgestoken door een samenwerking met Walter Kreye van de Heimat Funk van Radio Bremen en K. Heeroma van het Nedersaksisch instituut in Groningen.[33] Het werd in de *NCRV-gids* gepresenteerd als een programma dat zodanig was samengesteld dat het gelijktijdig en zonder vertaling kon worden uitgezonden door Hilversum en Radio Bremen. In *De Tijd* werd Van Eyk geïnterviewd:

> Voor het eerst in de geschiedenis zal Nederlandse literatuur over de grens klinken in de oorspronkelijke taal, niet aangetast door een vertaling, die

> het werk altijd aantast. Een ander winstpunt is, dat wij door deze programma's de mogelijkheid krijgen een tegenwicht te vormen tegen het culturele eenrichtingsverkeer van Duitsland naar het Westen. […] Even maakt Ab van Eyk zich kwaad, wanneer hij spreekt over de geringe belangstelling van het buitenland voor de Nederlandse taal. 'Het is toch een absurde toestand, dat een taal, die door ruim twintig miljoen mensen gesproken wordt, er gewoon niet aan te pas komt. Wij zijn altijd bereid een andere taal te spreken, maar ik ben voorstander van een Europese integratie, waarbij het Nederlands niet het loodje hoeft te leggen' (*De Tijd* 1966).

Er werden gedichten voorgedragen van Nederlandse en Duitse dichters en dichters die in streektalen dichtten, zoals Simon van Wattum en Hendrik Entjes. Daarvoor werden door Van Eyk artistieke redenen aangevoerd: 'Door gebruik te maken van poëzie en literatuur in de streektaal – niet om een fossiel regionalisme in stand te houden, maar om de sonoriteit en de beeldende kracht – ontstaat er in een uitzending een klankelement dat boeiend is en voor een luisteraar die de streektaal niet kent een muzikale sensatie heeft' (Van Eyk 1969, 3).[34]

Voor de muziek werden de musici van 'Vers in het gehoor' ingezet: De Marez Oyens componeerde het openingsthema, de zettingen voor de kinderliedjes en improviseerde op organino[35] terwijl Schoonderwalt met zijn trio de jazzimprovisaties verzorgde (*Taal zonder grens*, 1966).



Illustratie 1: Het artistieke team van *Taal zonder grens*.

In 1967 werden de Vlaamse en Deense omroep betrokken bij een, qua opzet vergelijkbare, serie *Over de grens,* waarin een impressie werd gegeven van de stadjes Lier (met dialogen geschreven door Ivo Michiels en improvisaties van Straesser en Kunst) en Friedrichstadt met Schoonderwalt en anderen, een jaar later gevolgd door hoorspelen waarin mensen die in Duitsland en Nederland hetzelfde beroep beoefenden (havenarbeiders, reders, huisvrouwen) in hun eigen taal aan het woord werden gelaten over hun vak, in een creatieve klankcollage van teksten, geluid en jazzmuziek. Een

andere internationale co-productie betrof *Variaties op de stilte*, *een radiofonisch essay voor stemmen en geluidspatronen,* dat een zogenaamd ‘informatief hoorspel’ van Gerrit Pleiter was tegen de geluidsoverlast. Voor de elektronische geluidspatronen werd de bekende Vlaamse componist Louis de Meester aangezocht (1904-1987), de nestor van de elektronische muziek in België (Meertens, 1967, 30). Het spel werd op 28 april 1969 door de NCRV uitgezonden en een maand later door de BRT.[36]

Verbosonie

Deze internationale projecten vloeiden voort uit een conferentie met Belgische, Zweedse, Duitse en Franse omroepen op landgoed Queekhoven in augustus 1967, waarbij afspraken waren gemaakt over de internationale samenwerking en de uitwisseling van programmamateriaal en teksten op het gebied van de dichtkunst en literatuur (*Limburgs Dagblad* 1968a, *Limburgs Dagblad* 1968b). Die bijeenkomst zou de opmaat betekenen voor de vermaarde *Text-Sound*-festivals door de muziekorganisatie Fylkingen, in Stockholm, tussen 1968 en 1974. De componist Bengt Emil Johnson en dichter Lars Gunnar Bodin, die namens de Zweedse radio in Breukelen aanwezig waren geweest, besloten na terugkomst in Zweden een internationaal festival voor *Text-Sound compositions* te starten, dat uitgroeide tot een belangrijke presentatie- en ontmoetingsplek voor componisten en dichters uit binnen- en buitenland (Hultberg 2016, 458).[37] Van Eyk bezocht op zijn beurt met zijn collega’s de Fylkingenfestivals en andere evenementen op het gebied van avant-garde poëzie, film en muziek (Van Eyk 1989).

In juli 1968 introduceerde Van Eyk in het poëzieprogramma ‘Vers in het gehoor’ voor het eerst het begrip ‘verbosonie’, bij de toelichting van het gedicht ‘Consonance’ van en door de Vlaamse dichter Gust Gils. Het betrof een ‘verkenning met louter medeklinkers improvisatorisch, maar naar vooraf opgesteld schema,’ dat in 1967 door Gils samen met de technicus Doesburg gemaakt was (Roggeman 1975, 267).[38] In de inleiding van het programma werd door de omroepster uitgelegd dat de avant-garde overal op zoek was naar een nieuwe taal om de steeds ‘gevaarlijker stoornissen van de communicatie’ te bezweren. Er werd verwezen naar het werk van dichters uit de school van de *sound poetry* in Amerika, Duitsland en Frankrijk, en voor het Nederlands taalgebied naar het werk van Michiels, Pleiter, Herman Damen en Bert Schierbeek. In de programma-aankondiging werd aan de luisteraar uitgelegd dat de NCRV vanaf het nieuwe seizoen (1968/69) met een nieuw type programma zou starten, dat ‘verbosonisch of sonisch’ genoemd zal worden.[39]

> Hieronder verstaan we composities van taal en muziek, en voornamelijk experimentele structuren, waarin taal en muziek tot een nieuwe eenheid samengesmolten zijn. […] Hierbij is de taal niet langer leestaal, maar uit-

> sluitend geluidsmateriaal, bestaande uit ten eerste woorden, losgemaakt uit hun traditionele zinsverband, ten tweede: delen van woorden, zoals klinkers en medeklinkers, en ten derde: alle andere geluiden die met het spreekorgaan kunnen worden voortgebracht. Door dit hoormateriaal in een soort partituur, in lagen, onder te brengen, ontstaat een structuur waarin de woorden – opeengestapeld al dan niet met ander geluid – bouwstenen worden voor een compositie die ze zeker niet gebruikt als klanknabootsers, als onomatopeeën, maar als levend materiaal voor een nieuwe expressie. De taalbehandeling kan hierbij zo ingrijpend zijn dat woorden hun eigenlijke betekenis verliezen en onteigend worden ten behoeve van een compositorische collectiviteit. […] De NCRV die al in de vijftiger jaren de door Ab van Eyk ontworpen akousticons uitzond, heeft een soort werkplaats voor deze nieuwe radio, waarbij de afdelingen muziek en gesproken woord nauw samenwerken. Het is onze bedoeling u zo uitvoerig mogelijk te betrekken bij de revolutionaire veranderingen die zich voltrekken op het gebied van taal en muziek, van de hoortaal en de actuele muziek, de functies ervan en de omgang ermee.[40]

De verbosonische stukken werden uitgezonden in afleveringen van de NCRV-programma's 'Vers in het gehoor', 'Verbosonika',[41] 'Tekens bij de tijd' en 'Voorrang'.[42]

Het jubileumjaar 1969 was een productief jaar voor de afdeling Gesproken woord van de NCRV. *Judy,* een kort verbosonisch spel van de componist Fred van der Kooy, werd door de NOS geselecteerd voor de *Prix Italia*, wat de nodige publiciteit genereerde als ruggensteun voor de beleidsnotitie *Meerjarenplan Verbosonie*, dat in het najaar van 1969 werd verspreid (*De Tijd* 1969a).[43] Daarin presenteerde Van Eyk naast een 'kleine historiek' over de geschiedenis van de geluidspoëzie, een concrete agenda voor de ontwikkeling van verbosonische hoorspel- en poëzieprojecten en een plan voor investeringen in een vaste studio, betere apparatuur en personeel voor verbosonische producties. Ongeveer de helft van de gepresenteerde projecten werd tussen 1970 en 1975 verwezenlijkt.[44]

Gerrit Pleiter

In alle hierboven genoemde luisterspelen was geëxperimenteerd met het begeleiden van taal door muziek, het afwisselen van de tekst met de muziek of het maken van collages van taal-, geluids- en muziekfragmenten. De taal behield doorgaans een semantische betekenis en er was een verhaallijn die gevolgd kon worden. Pleiter zette die conventies op zijn kop in de vijf verbosonische spelen die hij in nauwe samenwerking met verschillende componisten maakte. Pleiter (1929) schreef tussen 1965 en 1990 maar liefst 82 hoorspelen voor de NCRV.[45] Hij was als leraar Nederlands werk-

zaam in Amersfoort en behalve als dichter ook als 'tekstenschrijver' actief. 'Ik noem mijzelf geen kunstenaar. Ik lever gewoon iets waarmee de mensen fijn kunnen werken', vertelde hij in een interview (*Leeuwarder Courant* 1972).

In de titels en de structuur van Pleiters vroegste experimentele hoorspelen was al een duidelijke muzikale inspiratie te herkennen. Zo schreef hij in 1965 zijn eerste spel, een *Fuga voor twee stemmen.* Ook in zijn eerste (verbo)'soniese' hoorspel, de *Hondmens, een hoorspelcantate*, uit 1968 worden muzikale concepten ingezet. Zo wisselen 'gezangen en dialogen' elkaar af in een 'polyfonie', hoewel er geen noot muziek klinkt. Het vlak na elkaar of over elkaar heen leggen van teksten was een procedé dat Pleiter in verschillende spelen toepaste, 'niet alleen omdat deze een grote verrijking van de klank kan betekenen, maar ook omdat deze langs andere wegen dan strikt logische, ons zekere betekenissen en bedoelingen kan overdragen' (*Brul en co* 1972). Een andere aanpak van Pleiter bij *Korteks* en *Pente sjawoe kost* (zie hieronder) is het *sonoriseren* van de tekst, wat door Bulte wordt uitgelegd als 'de klinkers verlengen of een bepaalde toonhoogte geven en de medeklinkers gebruiken als ritmische patronen', terwijl zijn laatste verbosonische werk, *Vogel Herakles* uit 1974, een derde principe hanteerde, waarbij de componist Enrique Raxach 'taalmuziek maakte van zes woorden die op allerlei manieren op band werden ingesproken' (Bulte, 1984, 95-96).[46]

In 1968 schreef Pleiter het stuk *Korteks* dat door componist Konrad Boehmer (1941-2014) van elektronische muziek werd voorzien. Het werd 14 april 1969 uitgezonden. Vernieuwend aan het spel is dat niet de spelers en handeling voorop staan, maar de taal. Het is geschreven naar aanleiding van een krantenbericht over experimenten met de vermeerdering van hersencellen, en behandelt de moeizame communicatie tussen een waanzinnige professor en een zwakzinnig meisje, op wiens hersens hij experimenten had toegepast.[47] In een radio-programma uit 1990 over de experimentele NCRV-spelen, vertelde Pleiter dat hij zich weinig meer kon herinneren over het maakproces van dit stuk, maar wel dat het Van Eyk was die voorstelde Boehmer als componist te vragen. 'Er was altijd een duidelijke scheiding van taken: ik de ideeën en vorm. Ab was volledig vrij in het realiseren van het geheel' (*De bovenbouw* 1990). Boehmer, die een compositieopleiding had gevolgd bij H.M. Koenig, de directeur van de vermaarde elektronische muziekstudio van de West Deutsche Rundfunk (WDR), vertelde in datzelfde programma dat hij in Duitsland tussen 1961 en 1963 met de dichter Ferdinand Kriwet aan experimentele hoorspelen had gewerkt, voordat hij in 1966 bij de studio voor Sonologie in Utrecht ging werken en Van Eyk leerde kennen.

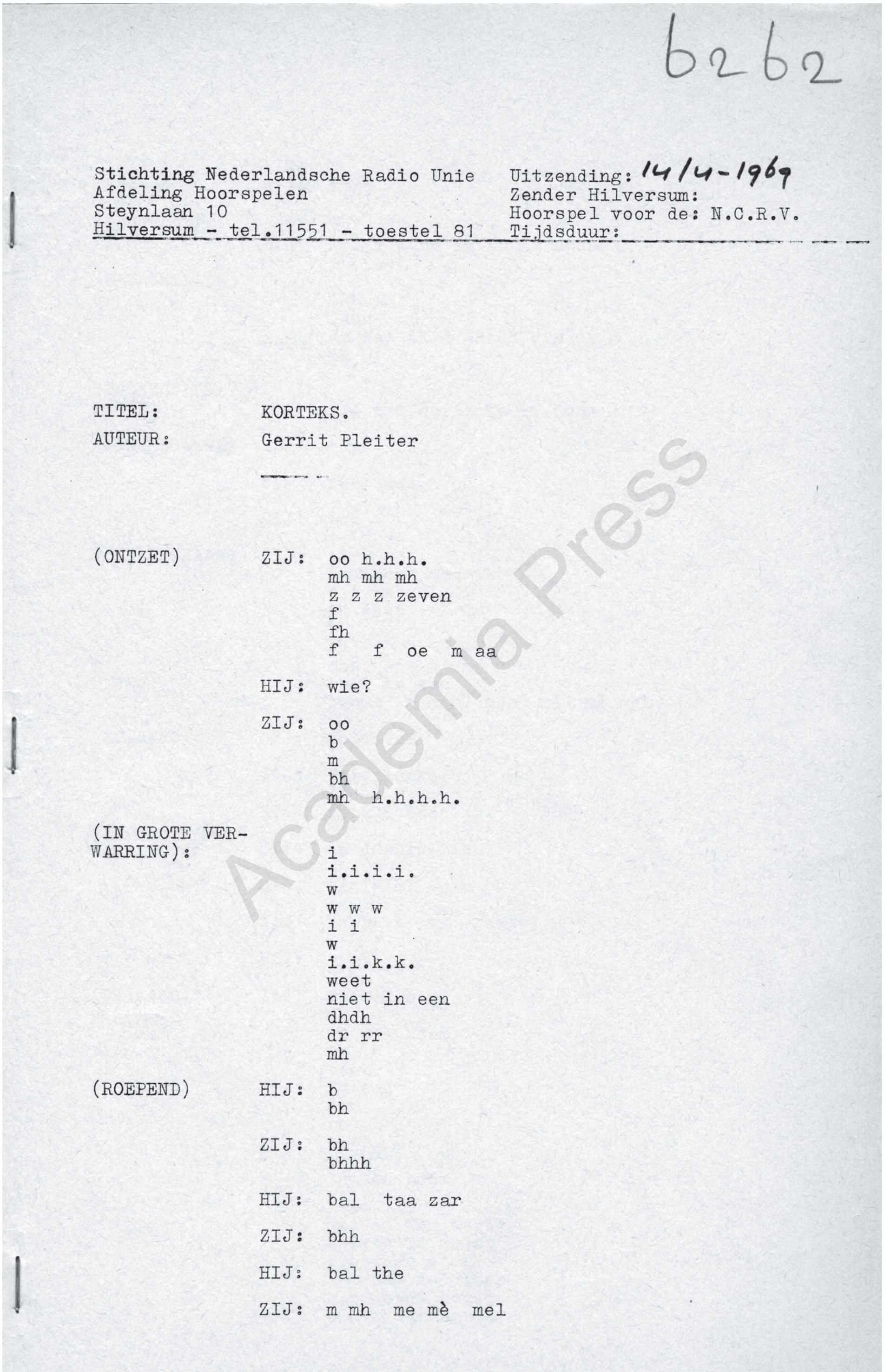
> Ik begreep heel snel dat Ab van Eyk met precies dezelfde zaak bezig was […] Als je met tekst werkt, heb je met materiaal te maken dat uit zichzelf een zekere betekenis meebrengt. Het is anders of je een viooltoon hoort of een lettergreep. Een vocaal of klinker, of medeklinker brengen op zichzelf

> al een betekenis mee. Het maakt een heel groot verschil in hoe ik iemand 'Ah' laat spreken. Het grote probleem bij verbosonika is dat je twee lagen tegelijk moet respecteren – de louter 'akoestische' laag – het gaat om een radiofonische productie 'het oor wil iets hebben' – maar je moet ook rekening houden met de 'betekenislaag'. […] Wat in dit stuk te horen is, is niet een verhaal van iemand die mentaal gestoord is. Je hoort de storingen zelf. […] Je hebt geen monologen en dialogen in de traditionele betekenis van het woord; alleen kettingen van woorden, lettergrepen, articulatiepogingen. […] In passages waar taal bedolven raakt onder de muziek, of weggemoffeld wordt onder de muziek is dat geen vergissing, want het hoort tot de strategie van het stuk: een gedachte die een andere gedachte verdrukt, een associatie die een andere associatie uitdooft.

Van Eyk zocht altijd zorgvuldig geschikte stemmen voor de experimentele stukken uit. *Korteks* werd uitgevoerd door Eric Schneider en Ida Bons, maar bij andere spelen waren onder meer Donald de Marcas, Fé Sciarone, Bert van Dijk en Andrea Domburg van de NRU- of NOS-hoorspelkern betrokken. De acteur die het vaakst te horen was in de spelen, en ook in 'Vers in het gehoor', was Hans Veerman (1933-2014), die in een radio-interview vertelde dat hij vanwege zijn affiniteit met poëzie en muziek (hij speelde piano) graag met Van Eyk samenwerkte, die nadrukkelijk afstand nam van de overdreven gearticuleerde hoorspeltoon en streefde naar een natuurlijke spreekstijl (*Een leven lang* 1999). Van Eyk werkte op zijn beurt graag met Veerman omdat deze acteur in staat was de door de technicus of componist gemaakte grafische partituren uit te voeren, waarin nauwkeurig de tekst, uitspraak en expressie stonden genoteerd. Ook had Veermans stem een zekere neutraliteit, wat van pas kwam tijdens de montage, waarbij met het opgenomen stemmenmateriaal geknipt en geplakt moest worden (Doesburg 2018).[48]

De Pinksterverbosonie van Gerrit Pleiter en Tera de Marez Oyens

In 1970 maakten Pleiter en De Marez Oyens *Pente sjawoe kost*, *een verbosonische compositie voor gemengd koor en zeven spreekstemmen* (1970). De titel is een samentrekking van sjaoeót (wekenfeest) en Pentekost (Pinksteren). In de inleiding van de partituur legt de componist uit dat dit stuk in 'verbosonische vorm het Pinkstergebeuren weergeeft, waarbij de klankwaarde van de taal doelbewust is aangewend, maar de semantiek niet is vergeten'. Ze citeert de schrijver, Pleiter, die de structuur van het stuk uitlegt: 'Pinksteren is het anti-babel. De veeltaligheid die tot wanbegrip en wanhoop leidt, wordt opgeheven, en de oude verstaanbaarheid hersteld. Dit is de struktuur van het stuk. De veeltaligheid is dus niet een zinloos experiment maar de uiting



6262

Stichting Nederlandsche Radio Unie
Afdeling Hoorspelen
Steynlaan 10
Hilversum - tel.11551 - toestel 81

Uitzending: 14/4-1969
Zender Hilversum:
Hoorspel voor de: N.C.R.V.
Tijdsduur:

TITEL: KORTEKS.
AUTEUR: Gerrit Pleiter

(ONTZET) ZIJ: oo h.h.h.
mh mh mh
z z z zeven
f
fh
f f oe m aa

HIJ: wie?

ZIJ: oo
b
m
bh
mh h.h.h.h.

(IN GROTE VER-
WARRING): i
i.i.i.i.
w
w w w
i i
w
i.i.k.k.
weet
niet in een
dhdh
dr rr
mh

(ROEPEND) HIJ: b
bh

ZIJ: bh
bhhh

HIJ: bal taa zar

ZIJ: bhh

HIJ: bal the

ZIJ: m mh me mè mel

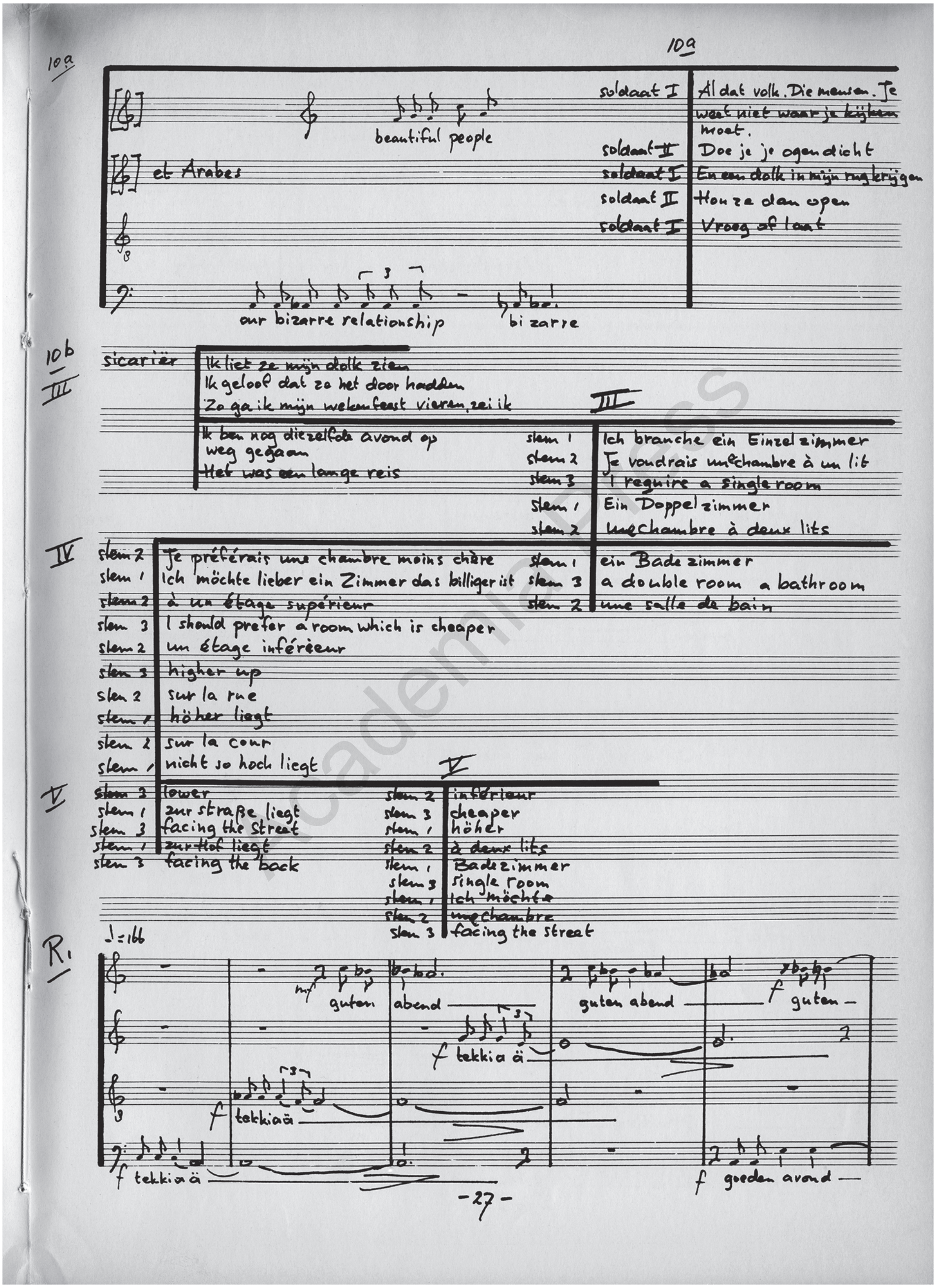
Illustratie 2: Fragment uit typoscript van *Korteks*, eerste pagina.

van het geloof in Pinksteren. Het sonische taalgebruik is niet slechts werken met klanken van woorden. Verbosoniek is meer dan de muziek van de taal, ze is de muziek van het denken' (De Marez Oyens en Pleiter 1970, 1).

Het basisprocedé van het werk is dat van de polyfonie, met elementen van sonorisatie, waarbij sommige woorden heel lang uitgerekt worden in de zangpartijen of plofgeluiden worden gemaakt met medeklinkers. Het werk is in drie lagen verdeeld: een Bijbeltekst in zeven talen, die overwegend door koor gezongen worden; een dramatische ontwikkeling tussen twee in Jerusalem gelegerde soldaten en een joods verzetsman (spreekstemmen); en een naar deze tijd verplaatste 'tekstillustratie' van het zoeken naar logies in een vreemde stad, door mensen van verschillende nationaliteiten (half gezongen/half gesproken). In een radiointerview met Van Eyk uit 1974 legt De Marez Oyens haar benadering van dit stuk uit aan de hand van luisterfragmenten. 'In die Pinksterverbosonie vervagen de grenzen tussen muziek en woord. Daar is helemaal niet meer een grens te trekken. Het heeft me zeer gefascineerd daarmee bezig te zijn. De dichter komt op het muzikale terrein, de componist komt op het terrein van de dichter. *Daar heb je mekaar broodnodig*' (Van Eyk 1974).

Pleiter vertelde in een interview dat er nauw was samengewerkt met de componist, en dat hij 'als het ware' met een metronoom zijn teksten had geschreven (*Leeuwarder Courant* 1972). Naast de serieuze Bijbelse teksten, die met elkaar een babylonische spraakverwarring creëren in het stuk, werd een lichte toets ingebracht door citaten uit Melanies tophit 'Beautiful People' van *Woodstock* 1969. Dit was een verwijzing naar de wereldwijde vredesbeweging en het streven naar harmonie en sloot goed aan bij de Pinkstergedachte. Daaronder plaatste de schrijver in de lage stemmen de tekst 'bizarre' and 'our bizarre relationship' als verwijzing naar de recente plaat *Uncle Meat* van the Mothers of Invention met Frank Zappa (De Marez Oyens & Pleiter 1970). In de derde laag van de spreekkoren met de toeristen horen we citaten uit *hoe zeg ik het in het ?*-taalgidsjes en horen we hen in verschillende talen zoeken naar hotelkamers en naar gebruiksartikelen zoals aspirine, toiletpapier en *sanitary napkins,* waarna die passage eindigt met het woordje *verdammt*, wat de christelijke NCRV-bestuurders mogelijk is ontgaan. Het stuk eindigt met een gezongen ode aan het Pinksterfeest 'en allen die geloofden waren bijeen, en hadden alle dingen gemeen; begrijpt u ons? *We do understand? Yes, we understand,* Pinksteren'.

De Pinksterverbosonie werd door Van Eyk als een 'nieuw type apostolaat voor de radio' gepresenteerd. 'Geen boodschap leent zich zo uitnemend om in samenwerking met andere stations, waar ook ter wereld, uitgezonden te worden, zowel verbaal als muzikaal, als de pinksterboodschap' (Van Eyk 1969, 18). Het spel werd ingezonden voor de *Prix Italia*, evenals het radiofonische drama *Medea* (1970) en de verbosonische compositie *Labourd* (1973), waarbij Pleiter opnieuw met De Marez Oyens samenwerkte voor de elektronische soundtrack (*Medea*) en de spreekkoren (*Labourd*).



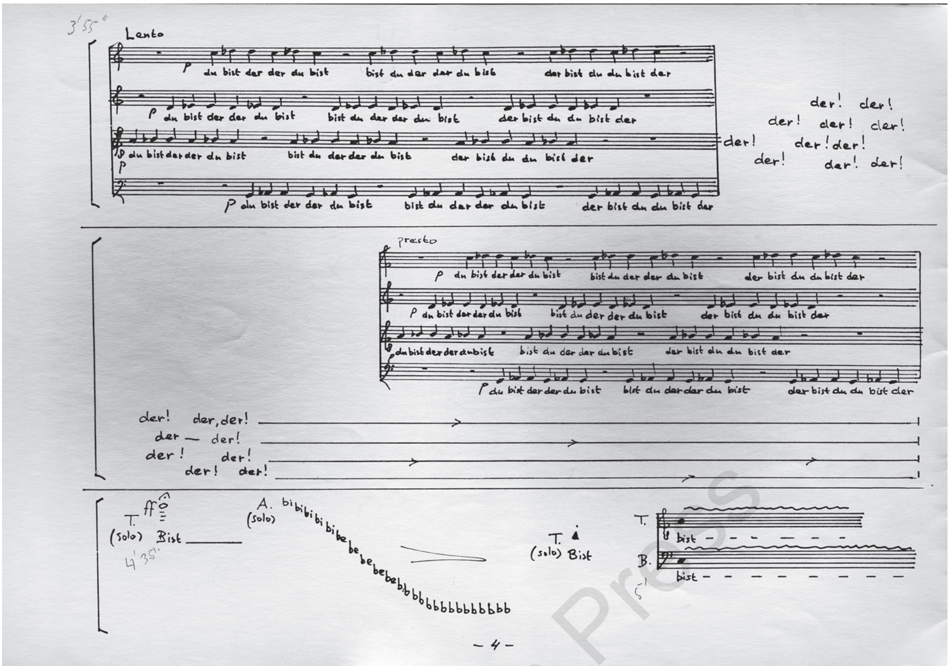
Illustratie 3: Fragment partituur *Pente sjawoe kost*.

Bist du bist van Tera de Marez Oyens en Franz Mon

De Marez Oyens woonde vanaf 1959 in Hilversum en had al vanaf eind jaren vijftig geregeld contact met de NCRV vanwege haar kerk-muzikale activiteiten. Zij was opgegroeid in een hervormd gezin en had veel affiniteit met taal. Zij publiceerde in 1956 de dichtbundel *Passacaglia* en schreef voor haar composities vaak eigen teksten. Zij leidde improvisatieklassen aan de muziekschool in Hilversum en raakte in 1962 als improviserend musicus betrokken bij 'Vers in het gehoor' van Van Eyk. Dit programma stimuleerde haar te gaan spelen met 'woorden en woordklank' (Paap 1974, 68). Zij schreef in 1966 het koorwerk *Canto di Parole*, waarin woorden losgezongen raken van hun betekenis. Vanaf 1964 werkte de De Marez Oyens ook met elektronica, na cursussen bij G.H. Koenig bij het Instituut voor Sonologie in Bilthoven en Utrecht. In 1964 maakte De Marez Oyens een *Etude voor regeltafel en piano*, die zij opdroeg aan Doesburg en die ze samen uitvoerden, waarmee zij uitdrukten hoe belangrijk de samenwerking van componist en technicus was.

In januari 1971 nam De Marez Oyens deel aan een door de NCRV en WDR georganiseerde workshop voor dichters en componisten. Daar ontmoette zij de Duitse dichter en hoorspelauteur Franz Mon (1926),[49] met wie zij het verbosonische werk *Bist du bist* maakte. De Marez Oyens beschrijft in het typoscript van de programma-aankondiging dat zij een fragment heeft gekozen uit het gedicht *da du der bist* van Mon (Mon 1967), waarin deze vier woorden op allerlei manieren gerangschikt zijn, en dat zij apart van elkaar een schema en werkpartituur samenstelden. Vier zangers werkten in het voorjaar van 1973 gedurende vijf dagen in de studio's van de WDR om die partituren tot klinken te brengen. De vier woorden 'da' 'du' 'der' 'bist' werden op alle mogelijke manieren 'gezegd, geroepen, gefluisterd, gezongen, in dialoogvorm gebruikt en als vierstemmige koralen bewerkt'. Mon werkte met de zangers aan verschillende vormen van tekstdeclamatie en De Marez Oyens repeteerde met hen de muzikale fragmenten in dit stuk. In een derde stadium werden de tekstpassages in één opname geïntegreerd, waarbij met elektronica de stemmen deels werden vervormd. Daardoor ontstond een 'verhaal' waarin als het ware het niet goed communiceren van mensen werd uitgedrukt.[50] Het stuk werd in het najaar van 1973 uitgezonden, op plaat gezet, en verscheen in druk in verschillende versies, een voor professioneel kamerkoor, en een voor amateurs, zodat het later ook in de concertzaal kon worden uitgevoerd.[51] De schrijver en de componist bezegelden hun samenwerking als co-auteurs van de partituur van *Bist du bist*. Ook op het titelblad van de partituur van *Pente sjawoe kost* wordt de gelijkwaardigheid van Pleiter en De Marez Oyens benadrukt, in dit geval met een /-teken.[52]

Na 1973 werd De Marez Oyens' betrokkenheid bij de NCRV minder intensief, omdat ze besloot uit de Hervormde Kerk te stappen en meer activiteiten in de muziekwereld ging ontplooien (Overweel 1991, 203).



Illustratie 4: Pagina uit partituur *Bist du bist* van Tera de Marez Oyens & Franz Mon.

Jaargangen, werkweek onder leiding van Mauricio Kagel

Een van de laatste verbosonische projecten van Van Eyk was de organisatie van een werkweek ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van de NCRV in 1974. Als cursusleider werd Mauricio Kagel (1931-2008) aangezocht, die een internationale reputatie had als hoorspelcomponist bij de WDR en als componist van theatrale performances en composities (Schöning, 1969). Aan de werkweek namen behalve de eindexamenleerlingen van de toneelopleiding in Maastricht, waar Van Eyk lesgaf, enkele musici en componisten deel. Zij werden door Kagel in theatrale situaties geplaatst en moesten op talloze manieren titels en teksten uit de afgelopen vijftig jaargangen omroepgids uitspreken. Ook namen ze, bij gebrek aan historische opnames, het *NCRV-lied* op.[53] Een en ander werd gemonteerd tot een hilarische collage *Jaargangen* en uitgezonden op maandagavond 17 februari 1975. Van Eyk heeft stevig moeten onderhandelen met het toenmalige hoofd muziek van de NCRV, de musicoloog Mynco Geerink Bakker, om dit werk uitgezonden te krijgen, omdat het als een parodie op de NCRV verstaan zou kunnen worden. Uiteindelijk werd er volgens Van Eyk nauwelijks op gereageerd, 'want het was in de tijd dat de televisie veel meer bekeken werd dan de radio beluisterd, en het werd uitgezonden na elven. Dat is natuurlijk ook een voorbehoedsmiddel' (Van Eyk, 1990).

1975-1992 De oprichting van de studio voor verbosonie en elektronische muziek

De technicus Doesburg was jarenlang betrokken bij de hierboven beschreven experimentele hoorspelen en 'Vers in het gehoor'. Zijn rol was niet alleen het radiotechnisch begeleiden van de opnames en montages, maar ook het meedenken en creëren van geluiden bij de spelen, en het maken van technische partituren voor de opname van experimentele poëzie van Gils, Paul de Vree en Damen. Veel technici bij de NRU waren muzikaal onderlegd, en dat gold ook voor Doesburg die piano en orgel had gestudeerd aan het muzieklyceum in Hilversum. De technicus was een cruciale speler in de artistieke teams, en kreeg daarvoor destijds ook de *credits* in de afkondigingen van de spelen.

Doesburg had samen met Van Eyk vanaf 1969 bij de NOS onophoudelijk gelobbyd voor betere studiofaciliteiten voor de verbosonie en elektronische muziek. In 1974 vroeg de Raad voor de Kunst aan Doesburg een inventarisatie te maken van de studiovoorzieningen voor de elektronische muziek in Nederland. Doesburg participeerde daarnaast in verschillende overleggen om een goede studio bij de omroep te stichten. Pas in januari 1984 werd eindelijk de SVEM (Studio voor Verbosonie en Electronische Muziek) geopend. Het paradepaardje van deze studio (voor de hoorspelen) was de Fairlight CMI II x synthesizer, waarmee kon worden 'getoverd met geluid' en die door Van Eyk nog werd gebruikt voor zijn *docugrafieën*, muziekdocumentaires over de levens en de muziek van componisten als Monteverdi, Bach en Schütz (Van Eyk 1989). Vanwege de teruggang in het aantal hoorspelen vanaf het midden van de jaren tachtig, zou de SVEM daarna echter voornamelijk door componisten gebruikt worden bij de productie van elektronische en elektroakoestische muziekwerken en voor het maken van *jingles* voor talloze radio en televisieprogramma's (Brakel 2011).[54] De hoorspelkern werd door de vermindering van het aantal hoorspelproducties steeds een beetje kleiner, tot het in 1985 werd opgeheven, waarna de resterende spelen werden uitgevoerd met freelance acteurs, vanuit een hoorspelimpresariaat (Tijdhof 1991, 50).

Aan het slot van het *oral history*-interview in 1989, blikte Van Eyk terug op zijn loopbaan. Allerlei hoogtepunten waren de revue gepasseerd. Hij moest constateren dat halverwege de jaren zeventig de zaken bij de omroep waren gaan schuiven, en dat na de oliecrisis van 1973 de budgetten voor experimentele spelen, die vanwege de grote artistieke teams heel kostbaar waren, begonnen te krimpen. Ook was vanaf het midden van de jaren zeventig de vernieuwingsbeweging in de poëzie en literatuur enigszins doodgebloed en begon men zich te herhalen. Van Eyk ging zich daarom vanaf 1976 met Pleiter bezighouden met grotere historische hoorspelseries (Van Eyk 1989).

In de muziekwereld barstten intussen nieuwe initiatieven los. Vanaf het midden van de jaren zeventig kwam de ensemblecultuur in de oude en de nieuwe muziek op, en werd het kamermuziekcircuit door het Nederlands Impresariaat ontwikkeld (Derks,

2014). Alle musici die eerder – mogelijk deels om den brode – hadden meegewerkt aan de hoorspelen, konden hun vleugels uitspreiden dankzij de ruimere financiële ondersteuning door de overheid van de concertpraktijk.

Op 28 december 1975 startte de nieuwe zender Hilversum IV voor klassieke muziek, waar uitvoerig verslag werd gedaan vanuit de muziekwereld, en die de nieuwe zender werd voor de hoorspeluitzendingen. Daar werd het pionierswerk van Van Eyk op het grensvlak van woord en muziek voortgezet door de musicoloog Frans van Rossum, die werkzaam was bij de klassieke muziekafdeling van de KRO.[55]

Er werden door de gezamenlijke omroepen tussen 1981 en 1991 nog vijf hoorspelweken georganiseerd, waarbij vanaf 1983 ook de BRT zich aansloot, met als doel het hoorspel weer onder de aandacht van het publiek en van schrijvers te brengen (*Hoorspelen.eu* z.j.). Vanuit een subsidie via het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties kon Van Eyk, na zijn pensionering bij de NCRV, nog enkele spelen bij de KRO regisseren. In 1991 regisseerde hij het radiofonische drama *Lier*, op tekst van Pleiter, met opnieuw De Marez Oyens voor de spreekkoren en elektronica. In 1992 volgde *Nadir en Zenit*, een improvisatie voor stem en piano met synthesizer, op tekst van Sybren Polet, met muziek door Louis Andriessen en Greetje Bijma. Met dit laatste project won Van Eyk in 1992 dan eindelijk de *Prix Italia*, in de categorie muziek. Dat was de lang verdiende kroon op zijn pionierswerk voor de integratie van taal en muziek.



Illustratie 5: Regisseur Ab van Eyk, 1965.

Conclusie

De omroepster van ‘Vers in het gehoor’ sprak in 1968 over een ‘soort’ werkplaats, de productiekern van de NCRV die zich bezighield met het tot stand brengen van een huwelijk tussen taal en muziek. Van Eyk was de initiatiefnemer en experimenteerde bij de NCRV niet alleen met de vorm van het literaire hoorspel, maar rekte ook de genregrenzen van de hoorspelproducties op. Ook documentaire-achtige spelen werden kunstzinnig ingestoken met behulp van schrijvers, componisten, musici en de acteurs van de hoorspelkern. Van Eyk schuwde voor deze producties het woord *klankbeeld*, wat destijds een populair radiogenre was, en koos labels waarmee de relatie met het geschreven woord of klank werd gelegd, zoals *akousticon, sonografie*, *radio-essay*, *docugrafie, radiofonisch essay* of *verbosonie*.

In de radiofonische en verbosonische hoorspelen werden naast idealen over het verbinden van taal en muziek ook maatschappelijke idealen uitgedrukt die typerend waren voor de jaren zestig en begin jaren zeventig, zoals de zorgen om het milieu, de geluidsoverlast en de angst voor de invloed van de massamedia. De verbosonische werken bleken bij uitstek geschikt om het thema van de verstoorde communicatie tussen mensen uit te drukken. Daarnaast werd in die werken geprobeerd om in het hoofd te kruipen van de personages, met gebruikmaking van vernieuwende opname- en montagetechnieken en elektronische effecten. Ze werden door Pleiter in *Pente sjawoe kost* getypeerd als ‘de muziek van het denken’ (De Marez Oyens & Pleiter 1970).

De samenwerking rondom de experimentele spelen werd succesvol doordat alle medewerkers die Van Eyk bij zijn spelen betrok geïnteresseerd waren om over de disciplinegrenzen heen te kijken en te werken. De acteurs en technici waren muzikaal geschoold en in staat om partituren en grafische notaties te maken en te lezen. De componist maakte samen met de technicus de geluidssporen. De regisseur was ook dichter, de componisten waren ook als dichter of schrijver actief. Bij de verbosonische projecten resulteerde die samenwerking in het co-auteurschap. Schrijvers en componisten werden co-auteurs en ook de technicus Doesburg was co-auteur bij projecten met Gils. Bij de NCRV waren daarnaast de organisatorische randvoorwaarden aanwezig omdat er financiële en inhoudelijke support was van managers van de afdelingen Gesproken woord en Muziek van de NCRV-radio, die bovendien zelf – als schrijvers, regisseurs, dramaturg, musicologen – ook met één been in het literaire en muzikale veld stonden. In de programmatoelichtingen in de *NCRV-gids* en in de jaarverslagen en in kranteninterviews legden alle betrokkenen het belang van de taal- en muziekexperimenten uit. Dat zoveel spelen werden ingestuurd voor de *Prix Italia* droeg eveneens bij aan de zichtbaarheid van de NCRV-programma’s en de erkenning voor de makers in het literaire en muzikale veld en de radiowereld.

De verbindingen die Van Eyk vanuit de NCRV legde met de (inter)nationale literaire en muzikale (neo-)avant-garde zijn tot nog toe door omroephistorici over het

hoofd gezien. Van de Queekhovenconferentie uit augustus 1967 is weinig bronnenmateriaal teruggevonden. Dat de Zweedse deelnemers er de inspiratie vandaan haalden om de internationaal vermaarde *Text-Sound*-festivals in Stockholm te starten, geeft een indicatie van het belang en de kwaliteit van het netwerk rondom Van Eyk, maar maakt ook nieuwsgierig naar de overige aanwezigen. Van de conferentie in Hilversum tussen schrijvers en componisten uit Nederland en Duitsland in januari 1971 is alleen bekend dat de bijeenkomst werd georganiseerd samen met Schöning, chef van de hoorspelafdeling van de WDR (die een voortrekkersrol speelde bij de vernieuwingen in Duitsland) en dat de conferentie geleid heeft tot een co-productie van De Marez Oyens en Mon. Ook hier zal nader onderzoek – bij de WDR of de omroeparchieven – moeten uitwijzen wie de andere aanwezigen waren en of die producties ooit zijn uitgezonden.

In dit hoofdstuk zijn – als eerste stap in de toenadering tussen de musicologie en het hoorspel – verschillende componisten en musici de revue gepasseerd die betrokken waren bij de vernieuwingen in de hoorspelen bij de NCRV. Er is een begin gemaakt met het in kaart brengen van het artistieke netwerk rondom Van Eyk. Een volgende stap is het verder onderzoeken en analyseren van het hoorspelwerk van componisten in relatie tot hun andere werken of in relatie tot ontwikkelingen in de (neo-avantgarde) kunstwereld en op de radio. Ook de vernieuwingen in de hoorspelproductie van de andere omroepen en de NRU zouden nader onderzocht moeten worden. De bronnensituatie voor dit onderzoek bleek nogal onevenwichtig. Het redactionele materiaal rondom de programma's (voor zover dat bewaard is) is slecht toegankelijk.[56] Er zijn in het archief van Beeld en Geluid veel typoscripten van de spelen bewaard, maar lang niet altijd ook een geluidsopname. Mogelijk duiken er in de toekomst nog opnamen of partituren op uit archieven van musici en componisten of van de buitenlandse omroeppartners en kunnen nieuwe *oral histories* met nog levende kunstenaars opening van zaken geven. Als over niet al te lange tijd de omroepgidsen worden toegevoegd aan *Delpher* (www.delpher.nl) dan zal het in ieder geval makkelijker worden om nog openliggende vragen over de hoorspelprogrammering van de Nederlandse omroepen te beantwoorden.

Literatuur

ALEXANDER 2003
V.D. Alexander, *Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Art Forms*. Hoboken, Blackwell, 2003.

ALGRA e.a. 1974
H. Algra, C. Rijnsdorp & B. van Kaam, *Vrij en gebonden. 50 jaar NCRV*. Baarn, Bosch & Keuning, 1974.

Bak & Berkelaar 2014
P. Bak & W. Berkelaar, *Verkondiging en verstrooiing, een geschiedenis van de NCRV (1924-2014)*. Amsterdam, Prometheus/Bert Bakker, 2014.

Becker 1982
H.S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London University of California Press, 1982.

Becx 1984
C. Becx, *Meindert Boekel. Een biografie*. Wormerveer, Molenaar Edition, 1994.

Beeren e.a. 1979
W. Beeren e.a. (red.), *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*. Rotterdam, Staatsuitgeverij/Museum Boijmans-van Beuningen, 1979.

Beishuizen 1946
P. Beishuizen, 'Stereophonie', in: J. Stokvis & L. Looi (red.), *Radio Nederland. Een band tusschen den luisteraar en zijn Nederlandschen omroep*. Amsterdam, Elsevier, 1946.

De bovenbouw 1990
De bovenbouw, NOS, 6-04-1990 (*Korteks* 14 april 1969). Dragernummers: DE_BOVENBOUW_-AEN5572802T, DE_BOVENBOUW_-AEN557280RA, DE_BOVENBOUW_-AEN557280RW, DE_BOVENBOUW_-AEN557280TF

Brakel 2011
G. van Brakel, 'Fred de Beer, schilder in woorden en klanken', in: *VGO Media*, 79, december 2011.

Brants 1972
K. Brandts, 'Radio is niet meer het vertrouwde massamedium', in: *De Tijd*, 10-05-1972.

Brul en co 1972
Inleiding bij hoorspel *Brul en co. Een radiofonisch stemmenspel*, 10-04-1972. Dragernummers: BRUL_EN_CO___-AEN557410UK, BRUL_EN_CO___-AEN557410UN

Bulte 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

Bulte 1986
I. Bulte, 'Het hoorspel. Radioprogramma en kunstvorm', in: *Ons Erfdeel*, 29, 1, 1986, 413-419.

Crane 1987
D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Crane 1992
D. Crane, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*. Londen, Sage, 1992.

Degens 1953
R.N. Degens, 'Stereofonie, een nieuwe phase in de ontwikkeling van de gramofoonplaat', in: *Mens en Melodie*, 8, 1, 1953, 47-49.

DERKS 2014
T. Derks, *Reinbert de Leeuw. Mens of melodie*. Amstelveen, Leporello Uitgevers, 2014.

DOESBURG 2018
C. L. Doesburg, interview met P. Lelieveldt, 28-06-2018.

DOODDOENER IN DE LIFT 1964
S.n., *De dooddoener in de lift*, Archief B&G, Hoorspelteksten 0302.01-13161. Inventarisnummer: 6846. [typoscript]

EVEN SCHUILEN 1960
Even schuilen, 26-01-1960. Dragernummer: EVEN_SCHUILEN-AEN562290MB

VAN EYK 1964
van Eyk, 'De dooddoener in de lift', in: *NCRV-gids*, mei 1964, 17.

VAN EYK 1969
A. van Eyk, *Meerjarenplan verbosonie*. NCRV, afdeling Gesproken woord, 1969.

VAN EYK 1974
A. van Eyk, *Sound and Silence.* Interview met T. de Marez Oyens, NCRV, 9-04-1974. Dragernummer: SOUND_AND_SIL-AEN554470GL

FRIESCHE KOERIER 1960
S.n., 'Goed spel in (al weer) droefgeestig drama', in: *Friesche Koerier*, 29-01-1960.

GEBEURTENISSEN 1994
Gebeurtenissen [over radiofonie], RVU, 23-12-1994. Dragernummer: GEBEURTENISSE-AEN561380EJ

GIELEN 2003
P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en beeldende kunst*. Tielt, Lannoo, 2004.

GROOS 2016
M. Groos, *Een hard en waakzaam woord. Engagement in de literaire tijdschriften vande 'lange jaren vijftig' (1950-1963)*. Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2016.

VAN HERPEN 1985
J. van Herpen, *Oral History*. Interview met J.J. Geluk, 9-10-1985. Dragernummers: ORAL_HISTORY_-AEN5565702U, ORAL_HISTORY_-AEN556582Z8

HOGENKAMP e.a. 2012
B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes, *Een eeuw van beeld en geluid, cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012.

HOORSPELEN.eu z.j.
S.n., 'Hoorspelweken', in Hoorspelen.eu, geraadpleegd 9 juli 2019 op https://www.hoorspelen.eu/Hoorspelen/Index/Hoorspelweken.htm.

HULTBERG 2016
T. Hultberg, 'Fylkingen's Text-Sound Festivals 1968-1974', in: T. Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*. Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2016, 456-463.

Huydts 1968
P. Huydts, 'Kleine kroniek van de technische dienst NRU, 20 jaren studiotechniek (1947-1967) gereleveerd door Ir. P.A.I. Huydts, bij zijn afscheid als diensthoofd op 17 april 1968', *Archief Beeld en Geluid, NRU algemeen, 1947-1969*: Archiefnummer 391.02, 1.2.

Huijsinga 1953
R. Huijsinga, 'Nieuwe wegen naar werkelijke stereofonie', in: *Mens en Melodie*, 8, 5, 1953, 146-148.

Krug 2009
H.J. Krug, 'Musik im Hörspiel', in: H. Schramm (red.), *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz, UVK, 2009, 117-147.

Leeuwarder Courant 1964
S.n., 'Vanavond in de ether', in: *Leeuwarder courant*, 21-05-1964.

Leeuwarder Courant 1972
S.n., 'Gerrit Pleiter over zijn hoorspelen', in: *Leeuwarder Courant*, 15-01-1972.

Een leven lang 1999
Een leven lang. Hans Veerman, NPS, 9-12-1999. Dragernummer: EEN_LEVEN_LAN-AEN556830T2

Limburgs Dagblad 1968a
S.n., 'Hoorspel begint aan tweede jeugd. Literaire luisterspel volop in experimenteel stadium', in: *Het Limburgs Dagblad*, 06-08-1968.

Limburgs Dagblad 1968b
'NCRV brengt de "Verbo-sonie," "Huwelijk" tussen muziek en taal', in: *Limburgs Dagblad,* 21-08-1968.

Luisteraar 1948
F. Luisteraar, 'Alle muziek is geen hoorspel-muziek', in: *de Volkskrant*, 13-02-1948.

Luisteraar 1960
F. Luisteraar, 'Het zit in de lucht', in: *de Volkskrant*, 27-01-1960.

De Marez Oyens 1964a
T. De Marez Oyens, *De dooddoener in de lift*. Stichting Omroepmuziek, SOM-012484. [partituur]

De Marez Oyens 1964b
T. De Marez Oyens, *Etude voor piano en regeltafel*. Donemus, Amsterdam, 1964. [partituur]

De Marez Oyens 1972
T. De Marez Oyens, *Vocafonie*. Donemus, Amsterdam, 1972. [partituur]

De Marez Oyens & Mon 1972
T. De Marez Oyens & F. Mon, *Bist du bist. Für Sopran, Alt, Tenor, Bas*. 1.teil, Donemus, Amsterdam, 1972. [partituur]

DE MAREZ OYENS & MON 1973
T. De Marez Oyens & F. Mon, *Bist du bist. Für gemischte Stimmen*. 2.teil, Donemus, Amsterdam, 1973. [partituur]

DE MAREZ OYENS & PLEITER 1970
T. De Marez Oyens & G. Pleiter, *Pente sjawoe kost, verbosonische compositie voor gemengd koor en 7 spreekstemmen*. Donemus, Amsterdam, 1970. [partituur]

MARTENSEN 2017
K. Martensen, 'Überlegungen und Interviews zum Einsatz von Aufnahmetechnik und zur "Gruppenleistung Tonaufname" im Bereich der klassische Musik', in: *Acta Musicologica*, 2, 2017, 145-170.

MCANDREW & EVERETT 2015
S. McAndrew & M. Everett, 'Music as Collective Invention. A Social Network Analysis of Composers', in: *Cultural Sociology*, 9, 1, 2015, 56-80.

MEERTENS 1967
C. Meertens, *Hedendaagse muziek in België*. Brussel, J. Hoste, 1967.

MOMSR 2018
S.n., 'Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft AEG Magnetophon' in: *Museum of Magnetic Sound Recording*, 2018, geraadpleegd 9 juli 2019 op http://museumofmagneticsoundrecording.org/ManufacturersAEGMagnetophon.html

MON 1967
F. Mon, *Lesebuch*. Berlijn, Luchterhand, 1967.

NCRV-GIDS 1964
S.n., 'Stereofonische uitzendmogelijkheden' in *NCRV-gids*, 02-05-1964.

NOORDHOEK & HEERMA VAN VOSS 1990
W. Noordhoek & A.J. Heerma van Voss, 'Interview met hoorspelregisseur Ab van Eyk, uitvinder van de zogenaamde Verbosonieën', in: *De Radiovereeniging. Programma van het genootschap van vrienden van het medium radio.* VPRO, 9-01-1990. Geraadpleegd 19 juni 2018 op www.vpro.nl/speel~POMS_VPRO_628191~ab-van-eyk~.html

NOS 1969
S.n., *Aantal officieel geregistreerde radio- en tv-toestellen na de Tweede Wereldoorlog*, NOS, 23 mei 1969.

NOS 1986
S.n., 'Bezit AV-apparatuur en ontvangstmogelijkheden 1977-1985', in: *NOS Kijk en luisteronderzoek*. NOS, 5 april 1986.

NRU 1957
S.n., *Tien jaar Nederlandse Radio Unie*. Hilversum, NRU, 1957.

NRU 1959
S.n., *Jaarverslag Nederlandse Radio Unie*. Hilversum, NRU, 1959.

NRU 1960
S.n., *Jaarverslag Nederlandse Radio Unie.* Hilversum, NRU, 1960.

ØRUM 2016
T. Ørum, 'The Post War Avant-Garde in the Nordic Countries', in: T. Ørum & Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*. Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2016, 3-46.

OVERWEEL 1991
E. Overweel, 'Tera de Marez Oyens', in: H. Metzelaar (red.), *Zes vrouwelijke componisten*. Zutphen, Centrum Nederlandse Muziek/Walburg Pers, 1991, 203.

PAAP 1974
W. Paap, 'Een componistenechtpaar. Tera en Gerrit de Marez Oyens', in: *Mens en melodie*, 29, 1974, 66-70.

PETERS 1995
P. Peters, *Eeuwige jeugd. Een halve eeuw Stichting Gaudeamus*. Amsterdam, Donemus, 1995.

RODENKO 1959
P. Rodenko, 'Het radiofonische gedicht', in: *De sprong van Münchhausen*. Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1959, 31-35.

ROGGEMAN 1975
W. M. Roggeman, *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers*. 's Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1975.

SCHÖNING 1969
K. Schöning (red.), *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

SCHREEUW ALS EEN ROOS 1960
S.n., *Een schreeuw als een roos*. 9 april 1960, VARA, B&G, EEN_SCHREEUW_-AEN560400U9.wav

SPRUIT z.j.
J.E. Spruit, 'Paap, Wouter Ernst (1908-1981)', in: *Biografisch woordenboek van Nederland*, geraadpleegd 10 april 2018 op http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/BWN/lemmata/bwn2/paap

TAAL ZONDER GRENS 1966
S.n., *Taal zonder grens*, Archief hoorspelen, B&G, 0302.01-13161; inventarisnummer 02405. [typoscript]

THÉBERGE e.a. 2015
P. Théberge, K. Devine & T. Evereratt, 'Introduction. Living Stereo', in: P. Théberge, K. Devine & T. Everett (red.), *Living Stereo, Histories and Cultures of Multichannel Sound*. New York/Londen, Bloomsbury, 2015, 1-34.

DE TIJD 1966
S.n., 'Letterkundige Ab van Eyk: De taal ontdoen van aanslibsels', in: *De Tijd*, 10-06-1966.

DE TIJD 1969a
S.n, 'Regisseur Ab van Eyk: "In twaalf minuten gebeurt álles"', in: *De Tijd*, 14-08-1969.

De Tijd 1969b
S.n, ‘Radio in het zonnetje’, in: *De Tijd*, 03-09-1969.

De Tijd De Maasbode 1960
S.n., ‘Moord in uw huiskamer. Stereospel door AVRO en KRO’, in: *De Tijd De Maasbode*, 27-01-1960.

Tijdhof 1991
L. Tijdhof, *Hoorspel op de Nederlandse radio 1980-1990. Artisticiteit en beleid*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 1991. [doctoraalscriptie]

Trouw 1959
S.n., ‘Elektronische “Geluidskunst”’, in: *Dagblad Trouw*, 24-01-1959.

Trouw 1964a
S.n., ‘Ab van Eyk geboeid door de radiofonie’, in: *Dagblad Trouw*, 21-05-1964.

Trouw 1964b
S.n., ‘“Sonografie”: modern werk voor radio’, in: *Dagblad Trouw*, 19-06-1964.

Verbosonika 1971
S.n., *Verbosonika*, NCRV, 23-09-1971, Dragernummer: VERBOSONIKA__-AEN55649029

Vossen 1989
H. Vossen, *Oral History*. Interview met A. van Eyk, 19-01-1989. Dragernummers: ORAL_HISTORY_-AEN5578301Q, ORAL_HISTORY_-AEN5578301R, ORAL_HISTORY_-AEN5578301T

Vossen 1990
H. Vossen, *Oral History*. Interview met A. van de Ven, 27-02-1990. Dragernummers: ORAL_HISTORY_-AEN5 578302N, ORAL_HISTORY_-AEN5578302O

Het Vrije Volk 1960
S.n., ‘Radio- en Tv-programma’s’, in: *Het Vrije Volk*, 03-02-1960.

Het Vrije Volk 1969
S.n., ‘In 1970: in heel Nederland stereo-radio’ in: *Het Vrije Volk,* 18-03-1969.

Weiland & Tempelaars 1982
F. Weiland & C. Tempelaars, *Elektronische muziek*. Utrecht/Antwerpen, Bohn, Scheltema & Holkema, 1982.

Whitehead 1989
K. Whitehead, *The Third Programme. A Literary History*. Clarendon Press, Oxford, 1989.

Wijfjes 1985
H. Wijfjes, *Hallo hier Hilversum! Driekwart eeuw radio en televisie*. Weesp, Fibula-Van Dishoeck, 1985.

Wolbert 1992
B. Wolbert, ‘H.B. Wolbert (1894-1976)’, in: *Literatuur over de IJssel. Proza en poëzie van Overijsselse schrijvers*. Nijverdal, OBD, 1992, geraadpleegd 12 juni 2018 op https://www.wieiswieinoverijssel.nl/zoekresultaten/p2/272-h-b-wolbert

Archieven

Archief Beeld en Geluid, Cor Doesburg. Inventarisnummer 13144.
Archief Beeld en Geluid, NRU algemeen, 1947-1969. Archiefnummer 391.02, 1.2.
Plaatsingslijst hoorspelen NRU/NOS/NOB, 0302.01.
Archief Tera de Marez Oyens, HGM 248. Nederlands Muziek Instituut, Den Haag. Inventarisnummers 70 en 71.

Noten

1. Met dank aan het Instituut voor Beeld en Geluid en Huub Wijfjes voor het *fellowship* dat mij in 2017/18 in staat stelde muziekhistorisch onderzoek te doen in de archieven van Beeld en Geluid. Verder dank aan Cor. L Doesburg, Bas Agterberg, Jasper Snoeren, Charlotte Sienema, Jan Jaap Kassies, Frank de Glas en Thea Derks.
2. De website *Hoorspelen.eu* bevat naast korte geluidsfragmenten veel kerngegevens van de spelen, zoals de schrijvers, regisseurs en vertolkers. De namen van componisten en technici worden, op een enkele uitzondering na, niet genoemd.
3. Het werk is wel opgenomen in de werkenlijst, onder de naam A. van Eijck, 180564 (Bulte 1984, 341).
4. Bij het nieuwe hoorspel, zoals in Duitsland onder andere bij de WDR ontwikkeld werd onder leiding van Klaus Schöning en waarbij intensief werd samengewerkt tussen componisten en schrijvers, was de auteur vaak ook de regisseur en speelde de technicus een belangrijke rol (Krug 2009, 135-137).
5. Het helpt niet dat de componisten van hoorspelmuziek deze projecten niet in hun werkenlijsten opnamen, mogelijk omdat ze deze als gebruiksmuziek of toegepaste kunst beschouwden. De Marez Oyens vermeldde bijvoorbeeld op haar werkenlijst dat ze ook ‘gebruiksmuziek’ schreef voor de radio (Archief TDMO, HGM 248, inventarisnummer 070).
6. Eind jaren tachtig heeft het toenmalige Omroepmuseum met oud-medewerkers van de omroepen diepte-interviews gehouden over hun werk. Deze *oral histories* zijn te beluisteren bij Beeld en Geluid (www.beeldengeluid.nl).
7. Het is opmerkelijk dat in de recente omroephistoriografie de herinnering aan de rol Van Eyk als promotor van de ‘neo-avant-gardistische’ poëzie is weggezakt. In het jubileumboek uit 1974 waren nog vijf bladzijdes aan Van Eyks hoorspelexperimenten gewijd (Algra 1974), veertig jaar later is de enige vermelding dat Van Eyk op hoorspelgebied een ‘alleseter’ was (Bak & Berkelaar 2014, 266).
8. Becker nam overigens een ‘radicale’ positie in: ook het ondersteunend personeel draagt bij aan het artistieke eindproduct (vgl. Alexander 2003, 75). In dit hoofdstuk ga ik niet in op deze aspecten.
9. In Vlaanderen worden klankregisseurs ook wel musicus-modulators genoemd. Ze hadden als taak om de klankbalans voor de luidspreker te regelen van de in de studio’s (en later ook concertzalen) uitgevoerde muziek en te controleren of de partituur correct werd uitgevoerd.

10. Wouter Paap was een gezaghebbend Nederlands muziekjournalist die in 1946 het belangrijke muziektijdschrift *Mens en Melodie* (1946-2012) startte. Hij publiceerde onder verschillende pseudoniemen (Spruit z.j.).

11. Naar de muzikale begeleidingen van hoorspelen is in Nederland nog geen musicologisch onderzoek gedaan. Andere hoorspelcomponisten in dit tijdvak waren Dolf van der Linden, Jurriaan Andriessen, Hugo Godron, Henk Badings, Hans Krieg, Hugo de Groot, Meindert Boekel en Ton de Leeuw.

12. Overigens was er bij de NRU geen permanente faciliteit voor elektronische muziek. Er werd gebruik gemaakt van de omroepstudio's waar losse apparatuur werd bijgeplaatst (Weiland & Tempelaars 1982, 83).

13. Het adjectief radiofone' (radiofonisch) betekende dat het werk specifiek voor radio-uitzending gemaakt was en er gebruik was gemaakt van radiotechnische middelen bij de productie.

14. De *Prix Italia* is opgericht in 1948 als internationaal radioconcours van muziekwerken, hoorspelen en documentaires, en werd later uitgebreid met prijzen voor televisieproducties (1957) en internetproducties (1998). Zie http://www.prixitalia.rai.it/.

15. Prof.dr. J.J. Geluk was vanaf 1935 als technicus bij de omroep werkzaam en was als hoofd van het laboratorium vertegenwoordiger van de omroep in de internationale overlegorganen over standaardisatie van onder andere de stereofonie.

16. In 1970 werd al tachtig procent van de uitgezonden hoorspelen als stereoproductie gemaakt. In 1977 had zeventig procent van de radiobezitters stereo-ontvangst, en in 1985 negentig procent (NOS 1986).

17. In 1960 werden ruim 2,6 miljoen radio's en bijna 585.000 tv's geregistreerd; Per 1 januari 1969 waren het 2,8 miljoen radiotoestellen tegenover 2,7 miljoen tv-toestellen (NOS 1969).

18. Hij startte het programma *Literama, voor boeken, poëzie en toneel*, dat van 1966 tot 1991 werd uitgezonden.

19. Eigen telling op basis van de plaatsingslijst van de hoorspelen (*Plaatsingslijst hoorspelteksten* 0302.01, inventarisnummer 6846, Beeld en Geluid). Daarin zijn meegenomen de experimentele documentaire spelen. Ook de NCRV-regisseurs Johan Wolder, Wim Paauw en Wim Ramaker waren incidenteel betrokken bij vormexperimenten in het hoorspel.

20. Hij deed in 1964 het eerste experiment met de integratie van radio en televisie met het stuk *Kollektief* dat werd uitgevoerd tijdens het jubileum van de NCRV, en hij bracht radio in het theater.

21. Hij schreef libretti bij opera's van Henk Badings, Jan Felderhof en Simon Pluister.

22. *De hoorschelp* werd ook ten gehore gebracht tijdens een avond van 'elektronische geluidskunst' in het Gemeentemuseum in Den Haag, 22 januari 1959. Het akoesticon werd positief besproken (*Trouw* 1959).

23. Volgens Doesburg bevonden de trouwste luisteraars zich in het bekende schrijverscafé Reynders, aan het Leidseplein in Amsterdam, waar altijd werd afgestemd op 'Vers in het gehoor' (Doesburg 2018). Uit een interview in 1972 met Ramaker blijkt dat de NCRV-familiespelen 450.000, de literaire spelen circa 80.000 en 'Vers in het gehoor' 45.000 luisteraars trokken. 'Prop ze eens in de schouwburg. Kranten recenseren wel het theatergebeu-

ren dat vaak half lege zalen trekt. Wij bereiken eenmalig meer dan het theater in totaal, maar geen recensent die daar aandacht aan besteedt'(Brants 1972).

24. Het programma trok in 1966 de aandacht door de afgelasting door NCRV-bestuurder Gerard Hoek van homo-erotisch getinte poëzie uit *Totempaal* van Jaap Harten.
25. Schoonderwalt had in 1960 tijdens de *VARA jazzweek* met Jacobs en Cees See de jazzmuziek verzorgd tijdens de voordracht door Ramses Shaffy van gedichten van Nederlandstalige dichters Campert, Van Ostaijen en Vinkenoog, die geïnspireerd waren door jazzmuziek (*Schreeuw als een roos* 1960). De Amerikaanse dichters van de beat-generatie zetten bij de omroep voor het eerst voet aan de grond bij de AVRO, waar de Amerikaanse dichter Jack Kerouac, begeleid door jazzpianist Steve Allen, op 11 februari 1960 zijn gedichten voordroeg (*Het Vrije Volk* 1960).
26. Dit professionele kamerkoor was in dienst bij de NCRV, stond onder leiding van Marinus Voorberg en had internationale faam met uitvoeringen van oude en hedendaagse muziek.
27. De sonografie lijkt gelijkenis te vertonen met het genre van de 'radio ballad' van Charles Parker bij de BBC (1958-1964), een vorm van radio waarbij veldopnames, spraak, muziek en poëzie gecombineerd werden (vgl. Whitehead 1989, 125). Het is onduidelijk of Van Eyk of Wolbert daarmee bekend waren.
28. Een deel van de typoscripten is bewaard in het hoorspelarchief van Beeld en Geluid. Er zijn nog geen opnames teruggevonden.
29. Een expositie is een muzikale term waarmee de fase in een compositie wordt aangeduid, waarin de thema's na elkaar geïntroduceerd worden.
30. De Marez Oyens was cantor van het Diependaalse kerkkoor in Hilversum en zou verschillende liederen schrijven voor het Liedboek voor de kerken, dat in 1973 uitkwam. Frits Mehrtens, een kerkmusicus die in de jaren vijftig bij de NCRV muziekafdeling had gewerkt, pleitte in zijn boek *Kerk & Muziek* (1960) voor de herintroductie van de trompet in de eredienst (Becx 1994, 30).
31. Jammer genoeg is er nog geen opname van het stuk teruggevonden.
32. Uit een uitzending met demonstraties van radiofonie door een drietal radiomakers blijkt dat iedere radiomaker een iets andere invulling geeft aan het begrip (*Gebeurtenissen* 1994).
33. De dichter en taalkundige Klaas Hanzen Heeroma (1909-1972) publiceerde als dichter onder het pseudoniem Muus Jacobse.
34. Van Eyk was geïnspireerd door het werk van leden van de Wiener Gruppe, die in hun concrete-poëzieprojecten streekpoëzie toepasten vanwege haar 'sonore rijkdom' (Van Eyk, 1969, 3).
35. Dit instrument was een zelfgebouwd elektronisch mini-orgeltje met een klavier (Doesburg 2018).
36. Het spel werd in België geproduceerd met een Vlaams team van acteurs en technici. Voor de geluiden waren bij Schiphol opnames gemaakt.
37. Zij kozen voor het label *Text-Sound* omdat het neutraal was en alle vormen van kunstproductie van klankpoëzie tot het elektronische werk van Stockhausen kon omvatten.
38. 'Consonance' verscheen in 1970 op het vinyl album *AHAHAHAHA8. Revue pour le verbo plasticisme.* Het is niet in partituur gebracht maar in fragmenten op band gezet en gemon-

teerd. Zijn haiku's met Lucien Goethals werden in juli 1969 in 'Vers in het gehoor' uitgezonden.

39. Het label 'verbosonie' zou zijn bedacht door Van Eyk (Doesburg 2018). Een van de vroegste vermeldingen in de Nederlandse kranten is het stuk *Verbo-sonies* van de Utrechtse dichter en kunstenaar Herman Damen uit 1967; voor zijn uitleg van verbosonie zie http://hermandamen.com/verbosonie/toelichting/

40. Transcriptie van aankondiging in 'Vers in het gehoor', 10 juli 1968. De tekst is zeer waarschijnlijk van Van Eyk.

41. Tussen 1969 en 1974 zijn circa 16 afleveringen (drie of vier per jaar) gemaakt van het programma Verbosonika, waarvan zeven bewaard zijn in Beeld en Geluid. Hierin werd een (inter)nationaal aanbod van verbosonisch werk en geluidskunst gepresenteerd.

42. De observatie van Bulte (1984, 102) dat dit type werk vooral in muziekprogramma's terecht kwam, blijkt voor de periode tot 1974 niet te kloppen. Overigens is het onderzoek naar de inhoud van de programma's nog in een beginstadium. Van de bredere cultuurmagazines 'Tekens bij de tijd' (1968/69) en 'Voorrang' (1969-1970) zijn slechts enkele afleveringen bewaard.

43. *De Tijd* markeerde deze artistieke mijlpalen en meldde dat *Judy* in het programma Voorrang van 6 oktober 1969 voor het eerst zou worden uitgezonden. Dit programma is niet bewaard. *Judy* is op grammofoonplaat uitgebracht: *AHAHAHA8. Revue pour le verbo plasticisme*, 1970.

44. Tussen 1959 en 1992 dongen tien door Van Eyk geregisseerde hoorspelen mee naar de *Prix Italia*, waarvan vijf verbosonische werken van Pleiter, vier (radiofonische) drama's en een akousticon.

45. Eigen telling op basis van de *Plaatsingslijst hoorspelen* (Inventarisnummer hoorspelteksten 0302.01, Beeld en Geluid). Overigens wordt in Bulte (1984, 223-231) een beknopte karakterisering van zijn hoorspeloeuvre gegeven.

46. Een vergelijkbaar procedé werd gehanteerd door De Marez Oyens en Mon in *Bist du bist*, en door De Marez Oyens in *Vocafonie*.

47. Typoscript inleiding programmatoelichting *Korteks*, archief Doesburg, Beeld en Geluid.

48. Over de betekenis van partituren zei Van Eyk: 'De verbosonische taal beweegt zich in het grensgebied tussen taal en muziek, is soms meer verbaal en soms meer muzikaal, zoals dat in het grensverkeer nu eenmaal gaat. […] Het zijn aanzetten, beginsels van taal, taal in voorstadium, maar ook taal tussen de regels, het onuitgesprokene in het alledaags gepraat, al of niet op zijn Haags […] Daarom worden de verbosonische composities steeds meer gemaakt volgens partituren. Zo alleen kunnen klanken en noties genoteerd worden die we op een gewone syntactische en fonetische manier niet kunnen opschrijven' (Verbosonika 1971).

49. Mon schreef concrete literatuur en poëzie en was intensief betrokken bij de ontwikkeling van nieuwe hoorspelen bij de Duitse radio (Schöning, 1969).

50. Typoscript van programma-aankondiging, door De Marez Oyens (Archief TDMO, inventarisnummer 71).

51. 11 oktober 1973 bij WDR III. Het stuk werd uitgezonden in het programma *Sound and Silence* (Van Eyk 1974), waarin ook De Marez Oyens' verbosonische compositie *Vocafonie* (1973) voor vier mannenstemmen te horen was, waarin eveneens spreekstem en zangstem

werden geïntegreerd. *Bist du bist* is in 1974 tijdens de ISCM-muziekdagen in Rotterdam uitgevoerd door het Nederlands Vocaal Ensemble (de naam van het NCRV Vocaal Ensemble bij optredens buiten de NCRV) onder leiding van De Marez Oyens zelf.

52. Dat is iets wat in bibliotheekcatalogi nogal eens over het hoofd wordt gezien.

53. Dit lied dateert uit 1934 en werd gezongen tijdens propagandabijeenkomsten en jubilea van de omroep.

54. Over de SVEM maakte technicus Herco de Boer een site: http://mijnmuziek.hcdeboer.nl/music_E.htm

55. Van Rossum maakte midden jaren zeventig de programmaserie *Komponist en radio*, waarbij componisten de opdracht kregen om een radiofonische compositie te maken die gebruikmaakte van de technische middelen van de radio en alleen op band (en niet in partituur) werd vastgelegd. Hij bracht ook het epische hoorspel *Die Umkehrung Amerikas* van Kagel, over het lot van de indianen na de kolonisatie van Amerika, in coproductie met de hoorspelafdeling van de WDR. Dat werd in 1977 bekroond met de *Prix Italia*.

56. De archieven van de omroepredacties ressorteren onder de rechtsopvolgers van de toenmalige omroepen (NCRV, AVRO, VARA). Het KRO-archief is inmiddels geïnventariseerd en toegankelijk in het Katholiek Documentatie Centrum in Nijmegen. Het bevat een groot aantal typoscripten van hoorspelen en soms ook documentatie over de productie ervan.

Actueel-collectieve hoorspelen in het interbellum

De casus Martien Beversluis

Jeroen Dera

Literatuur en radio: in de cultuurgeschiedschrijving over het Nederlandse interbellum zijn ze lang niet in relatie tot elkaar besproken. De focus van literatuurgeschiedschrijvers op papieren media, die ik elders heb aangeduid als het 'papieren brandpunt' van de academische literatuurstudie (Dera 2017a, 12-16), heeft veel fenomenen aan het licht onttrokken die in het literaire leven tussen 1918 en 1940 een belangrijke brug sloegen tussen de literatuur en haar consumenten. Te denken valt aan boekenhalfuurtjes op de radio, declamaties van literaire teksten, voordrachten van (en over) schrijvers in het lezingencircuit, radio-adaptaties van canonieke werken en publieke herdenkingen van klassiek geworden auteurs. Mede dankzij de recente aandacht voor *middlebrow*-schrijvers en publieksgerichte literatuur in deze periode (Van Boven e.a. 2012; Van Boven e.a. 2017) hebben veel van zulke niet-papieren onderzoeksobjecten zich de laatste jaren over academische belangstelling mogen verheugen. Toch wacht, ook voor het interbellum, nog een aanzienlijke hoeveelheid materiaal op nadere studie. Een belangrijk genre binnen dat onontgonnen gebied is het radiohoorspel.

In haar pionierende proefschrift *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort* (1984), waarin de klemtoon ligt op de jaren zestig, heeft Ineke Bulte voor de jaren twintig en dertig kort aangestipt welke hoorspelen er in Nederland verschenen en welke opvattingen er in die tijd over het genre bestonden. Zij stelt vast dat er na de opkomst van de radio – dat wil zeggen: vanaf 1923 – in eerste instantie weinig hoorspelen voor de microfoon werden gebracht, al was het maar omdat er nauwelijks voorbeelden van bestonden. In die beginjaren van het genre was het hoorspel primair een voorgelezen tekstsoort, die gemodelleerd was naar de toneelpraktijk en waarin weinig geëxperimenteerd werd met geluidseffecten (Bulte 1984, 57). Zo'n vorm van remediëring, waarin binnen een nieuw medium wordt teruggegrepen naar de conventies van media die zich al bewezen hebben, is overigens typerend voor de vroege radiopraktijken in de jaren twintig. Zo waren de eerste literaire recensies bij de Nederlandse omroepen weliswaar speciaal voor de radio geschreven, maar dan wel in het format van een reguliere boekbespreking. Boekenhalfuurtjes brachten, met andere woorden, hoofdzakelijk 'voorgelezen recensies' (vgl. Dera 2017a, 112).

Terwijl hoorspelen in de jaren twintig meestal toneelstukken waren die voor de radiomicrofoon werden opgevoerd, maakte het genre in de vroege jaren dertig een ontwikkeling door. In 1933 bracht de AVRO bijvoorbeeld de serie *Toppen van het verleden*, onder leiding van P.H. van Moerkerken, waarin oorspronkelijk voor de radio geschreven hoorspelen werden uitgezonden. Ook de VARA, de socialistische omroep die in dat jaar de hoorspelauteur S. de Vries jr. in dienst nam, bracht het genre vanaf toen in een stroomversnelling. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er daarvóór geen oorspronkelijke hoorspelen bestonden. Vanaf 1929 hadden Cornelis de Dood, Maurits Dekker en Martien Beversluis al verschillende spelen voor de VARA geschreven. Andere auteurs die in het interbellum hoorspelen vervaardigden, waren onder meer Broedelet, Willy Corsari, Henriëtte van Eyck, Peggy van Kerckhoven, J.B. Schuil, F. de Sinclair, P.H. Schröder en Luc Willink. De meeste van deze hoorspelschrijvers waren verbonden aan de AVRO, de omroep die in het verzuilde Nederland een neutrale positie nastreefde en zich niet expliciet verbond aan een specifieke ideologie of levensbeschouwing.

Dat het hoorspel gedurende de Nederlandse jaren dertig zo'n populair radiogenre werd, is niet verwonderlijk gezien de cultuurpolitieke achtergrond van het destijds nieuwe medium radio. In 1930 had minister Reymer van Waterstaat een Radioreglement geïnstitutionaliseerd, waarin stond vastgelegd dat alle omroepen moesten participeren in een algemeen programma dat uitzendingen verzorgde van 'ontspannenden, leerzamen, politieken, aesthetischen, ethischen en religieuzen aard' (vgl. Wijfjes 2012, 62-63). Als esthetische vorm met een ontspannend (en veelal leerzaam) karakter paste het hoorspelgenre uitstekend binnen de lijn die Reymer voor de radio had uitgezet.

Het publieksgerichte karakter van het nieuwe medium, met zijn focus op wat ook wel de 'gemiddelde luisteraar' werd genoemd, stond intussen op gespannen voet met een meer experimentele benadering van literaire radio. Elders in Europa – Bulte (1984, 58) wijst bijvoorbeeld op Witold von Hulewicz in Polen – werden artistieke experimenten met het absolute luisterspel uitgevoerd, waarin de focus lag op 'geluid om het geluid'. Binnen de Nederlandse context is daarvan echter geen sprake. Bulte stelt weliswaar vast dat er in Nederland voorstanders van absolute geluidskunst waren, met het pleidooi van Jules de Leeuwe in *De Vrije Bladen* als treffend voorbeeld, maar men zocht het eigene van het hoorspel vooral 'in de mogelijkheden en beperkingen die het doen verschillen van toneel' (Bulte 1984, 59). *Waarom* een meer experimentele benadering van het hoorspel geen opgang op de Nederlandse radio maakte, analyseert Bulte niet. Het is mogelijk dat het imago van de radio daar mede debet aan was: in de jaren dertig, de tijd dat het hoorspel in Nederland begon te floreren, uitten juist progressieve literatoren en kunstenaars publiekelijk kritiek op de omroepen, die zij gezapig en oppervlakkig vonden, en die de geijkte hiërarchie tussen hoge en lage cultuur onterecht zouden ondergraven (Dera 2017a, 176-179).

In de context van dat publieksgerichte radiobestel, waar meer autonoom georiënteerde auteurs zich nauwelijks mee inlieten, domineerde vanzelfsprekend een hoorspelpoëtica die de klemtoon legde op de relatie tussen kunstenaars en hun publiek. Op formeel niveau betekende dit dat het hoorspel een toegankelijke stijl moest hebben, terwijl de inhoud diende aan te sluiten bij de leefwereld van de algemene luisteraar. Bulte (1984, 60) karakteriseert deze poëtica als 'actueel-collectief': het hoorspel behandelde bij voorkeur stof 'uit de dagen van Nu!' (om met S. de Vries jr. te spreken) waarin het luisteraarscollectief zich (mede dankzij de toegankelijke vorm) kon herkennen. Het is een model dat Bulte ontleent aan de Duitse hoorspeltheoreticus Hermann Pongs, voor wie het genre bij uitstek geschikt was 'om de aandacht van de individuele luisteraar te richten op de collectieve problemen, en hem zo op te voeden' (1984, 10). Zo bezien kent Bulte aan de actueel-collectieve poëtica primair een didactische functie toe.

In die conceptie is de hoorspelauteur naast literair schrijver vooral ook een volksopvoeder of cultuurbemiddelaar. Intussen blijkt uit recent onderzoek naar culturele volksopvoeders in het interbellum dat de idealistische gerichtheid op (het individu binnen) de massa in de praktijk voortdurend doorkruist werd door andere belangen (vgl. Keltjens 2018, 225). Publieksgerichte critici op de radio gebruikten hun boekenhalfuurtjes bijvoorbeeld ook om zich te positioneren binnen het literaire veld en om hun eigen metakritische standpunten voor het voetlicht te brengen (Dera 2017a, 129-135). Bovendien kwam de cultuurverheffende en didactisch georiënteerde poëtica van radiomedewerkers in de praktijk niet altijd uit de verf: verschillende boekbesprekers bedienden zich van een taal die waarschijnlijk te ingewikkeld was voor de niet-ingewijde, 'gemiddelde' luisteraar – zowel semantisch als syntactisch (2017a, 121-124).

De vraag dringt zich kortom op hoe de actueel-collectieve hoorspelpoëtica, met haar focus op het opvoeden van de 'massa', zich heeft gemanifesteerd in concrete hoorspelen uit deze periode. In dit hoofdstuk wil ik dat nader verkennen aan de hand van twee werken van Martien Beversluis (1894-1966). In hoeverre wordt de actueel-collectieve poëtica daarin manifest, en zijn er elementen die minder eenduidig op een luisteraarsmassa gericht zijn? In wat volgt, zal ik eerst Beversluis' literaire carrière en zijn poëticale uitgangspunten kort belichten. Vervolgens analyseer ik twee van zijn hoorspelen: *Het huisje aan de overweg* (1930) en *De brug die Noord en Zuid vereent* (1936). Daarbij zal ik laten zien dat het actueel-collectieve basisprofiel van deze teksten in de praktijk doorkruist wordt door verschillende zelfreflexieve en poëticale procedés, die meer van de toehoorder vergen dan een passieve luisterhouding.

De figuur Martien Beversluis

'Van idealistisch natuurdichter via een heftig beleden socialisme tot nationaalsocialisme, de Germaanse SS en burgemeester in oorlogstijd: het is duidelijk dat de biografie van Martien Beversluis enkele opvallende zwenkingen vertoont'. Dit schrijft Gillis Dorleijn (2009, 264) in *Kritiek in crisistijd* over de opmerkelijke carrière van Martien Beversluis. Hij begon als dichter in de traditie van de Beweging van Tachtig, met een focus op vormvaste natuurpoëzie. In 1920 debuteerde hij met *Zwerversweelde*, gevolgd door *Verzen* (1922) en *Canzonen* (1923). Contemporaine critici roemden zijn technische beheersing, maar meenden ook dat zijn poëzie leeg was door een gebrek aan inhoudelijke urgentie en doorleefdheid. 'De woorden schuimden meer dan dat zij iets uitdrukten', parafraseert Wim Zaal de oordelen (2005, 70): deze poëzie leed aan 'valse toonzetting en gebrek aan inhoud gecamoufleerd door luidruchtigheid' (70).

Eind jaren twintig begon Beversluis, ook in zijn literaire werk, een uitgesproken socialistische koers te varen. Zijn poëzie kreeg een antimilitaristisch karakter en Beversluis groeide uit tot een belangrijke actor binnen het socialistische segment van het literaire veld. De 'linkse, volksverheffende blik' die Jan Gielkens (2010, 54) bij hem identificeert kwam Beversluis goed van pas in zijn werk als literair adviseur voor de VARA, waar hij tussen 1929 en 1934 werkzaam was – ook in de hoedanigheid van hoorspelauteur. Vermoedelijk kwam hij via zijn kennis G.J. Zwertbroek, toentertijd secretaris van het bestuur van de VARA, bij de omroep terecht – zijn officiële radiodebuut maakte Beversluis echter bij de AVRO. Voor de VARA maakte Beversluis onder andere een reeks over internationale socialistische poëzie, die aan de basis lag van de bloemlezing *Brandende woorden uit Duitschland* die de dichter in januari 1934 bij De Boekenvrienden Solidariteit zou bezorgen. Ook verzorgde hij enkele literaire rubrieken in *De Radiogids*, het weekblad van de VARA, maar een lang leven waren die niet beschoren (vgl. Dera 2017b). Hetzelfde gold uiteindelijk voor Beversluis' carrière bij de omroep. Toen het leden van de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij (SDAP) in 1934 verboden werd zich aan te sluiten bij de Internationale Socialistische Anti-Oorlogs Liga (ISAOL) – een club waarvan Beversluis secretaris was – negeerde de dichter dat regime en werd hij door de partij geroyeerd. Ook de VARA zetten hem daarna aan de kant – tot groot ongenoegen van Beversluis, die met zijn pamflet *Kaarten op tafel!* (1935) vlijmscherp naar zijn voormalige werkgever uithaalde. Hij beweerde onder meer dat de VARA een waardeloos literair beleid voerde, onder meer omdat hij nooit in contact kwam met radioboekbespreker A.M. de Jong (vgl. Dera 2013).

Na de breuk met de VARA en de SDAP kwam Beversluis in communistisch vaarwater terecht, als lid van de Communistische Partij Holland (CPH) en (ironisch genoeg, gezien zijn latere ommezwaai naar extreemrechts) contribuant aan het anti-

fascismenummer van *Links richten*. Het ideologische kwartet lijkt nagenoeg compleet als Beversluis in 1937 redacteur wordt van het protestants-christelijke tijdschrift *Elckerlijc* en religieus werk begint te publiceren, onder meer als adviseur van de christelijke uitgeverij Bosch & Keuning. Als mogelijke verklaring voor deze ommezwaai voert Wim Zaal (2005, 80) Beversluis' liefde voor de overtuigd christelijke Jo Verstraete op. Toch is ook de vrome fase van korte duur: tussen 1939 en 1942 verbindt Beversluis zich aan *De Nieuwe Gids*, dat op dat moment in nationaal-socialistische handen is gevallen.

Wie deze opmerkelijke ontwikkeling overziet, moet constateren dat Beversluis een ideologische kameleon was. Zaal geeft een psychologiserende verklaring voor dit gedrag. Hij zet Beversluis neer als een literator die gericht was op expansie en een podium; die 'als poëtische attractie' (2005, 74) door het land wenste te reizen en zich daarom plooide naar dat segment van het literaire veld waar voor hem een centraal plaatsje te bemachtigen viel. Positie boven partijvastheid, dus. Met die houding plaatste Beversluis zich buiten het literair-historische standaardverhaal. Uit de institutionele analyse van Dorleijn (2009) blijkt dat Beversluis zich al vanaf zijn keuze voor een socialistische koers in een literair-historische margepositie heeft geplaatst. Dat invloedrijke critici als Marsman en Nijhoff zijn werk eind jaren twintig naar de randen van het literaire veld hadden verwezen, maakte de situatie er voor zijn literair-historische positie niet beter op.

Maar wat betekenen al die ideologische zwenkingen voor Beversluis' poëticale opvattingen tijdens het interbellum? Vanzelfsprekend kunnen ook daar discrepanties worden vastgesteld: waar de auteur in zijn socialistische periode nog ter geestelijke verheffing van de arbeider beweerde te schrijven, daar stond zijn literatuuropvatting in zijn *Elckerlijc*-tijd opeens in dienst van God. Met het oog op de hoorspelen die ik zal analyseren, is het intussen relevant te wijzen op een poëticale constante in Beversluis' denken in de jaren dertig en veertig. Het betreft dan zijn uitgesproken anti-elitaire oriëntatie, die hem in zekere zin buiten het literair-historische standaardverhaal heeft geplaatst. Of het nu gaat om zijn socialistische, zijn christelijke of zijn nationaal-socialistische periode: Beversluis verzet zich uitdrukkelijk tegen louter esthetische dichters, die volgens hem zwelgen in artistiek individualisme en zich bovenal primair wensen te richten op een niche van gelijkstemde connaisseurs (vgl. Dera 2017a, 84-85; Dorleijn 2009, 265; 283).

De band tussen kunst en publiek had voor Beversluis daarom speciale aandacht, zeker als het hoorspelen betrof. In het *Radio Jaarboek 1932* pleitte hij ervoor om als kunstenaar te denken vanuit de noden van de gemiddelde luisteraar, bij hem aangeduid als 'de massa': 'Een groot terrein ligt braak, het eenigste wat noodig is, is dat de kunstenaar de wereld ingaat, de massa leert verstaan, kortom dat hij de luisteraar wordt en daardoor een pionier' (Beversluis 1932, 220). Evenals cultuurbemiddelaars

als P.H. Ritter jr., A.M. de Jong en Cornelis Rijnsdorp stelde Beversluis zich voor dat de massa een trapsgewijze literaire ontwikkeling kon doormaken, zolang de kunstenaar haar een handreiking gaf. Dat betekende dat er voorzichtig moest worden omgegaan met symboliek en experimenteerdrift, immers: ‘De ontwikkeling van het publiek, en vooral zijn meerdere ontwikkeling in het verstaan der lyriek, zal langs geleidelijke, zacht klimmende paden moeten gaan’ (Beversluis 1932, 219). In deze voorstelling van zaken kon het publiek zich dus in intellectueel (en daarmee sociaal-cultureel) opzicht omhoog lezen of luisteren – een cultuurdidactisch model dat door Amy Blair (2012) is aangeduid onder de noemer ‘reading up’. In Beversluis’ geval (maar ook in dat van cultuurbemiddelaars als Ritter en De Jong) was de paradox natuurlijk dat het ‘leren verstaan van de massa’ het fundamentele onderscheid tussen kunstenaar en (massa)publiek – toch zeker op discursief niveau – in stand hield.

Beversluis’ profiel als literator past om verschillende redenen in de actueel-collectieve hoorspelpoëtica. De focus op het collectieve (hetzij in het proletariaat, hetzij in de geloofsgemeenschap, hetzij in het volk) loopt als een rode draad door Beversluis’ ideologische positiebepalingen. Ook zijn anti-elitaire opvattingen en zijn verwerping van individualistische *art pour l’art* brengen hem met een actueel-collectief denkkader in verband. Juist dat maakt zijn werk interessant als *case study* om te analyseren hoe de actueel-collectieve hoorspelpoëtica in de praktijk functioneerde. De twee hoorspelen die ik daartoe in het vervolg van dit hoofdstuk zal bespreken, zijn zoals gezegd *Het huisje aan de overweg* (1930) en *De brug die Noord en Zuid vereent* (1936). Het eerste hoorspel schreef Beversluis voor de VARA, het tweede was zijn inzending voor een declamatoriumwedstrijd die de AVRO eind 1936 uitschreef om de inwijding van haar nieuwe studio luister bij te zetten. Het gaat dus om werk dat bedoeld was voor verschillende omroepen, al is *De brug die Noord en Zuid vereent* zeker geen ‘neutraal’ stuk: het vertoont, zoals ik nog zal laten zien, duidelijke sporen van Beversluis’ christelijke periode. De ideologische verschillen tussen de beide teksten maken eens te meer duidelijk hoe grillig Beversluis’ literaire profiel was, maar ze onderstrepen ook dat de invulling van het actueel-collectieve element van hoorspelen gedurende het interbellum afhankelijk was van de zuil waarin het spel functioneerde.

Het huisje aan de overweg (1930)

Beversluis’ *Het huisje aan de overweg* werd door de VARA uitgezonden op woensdag 1 oktober 1930 om 21:15, met als ondertitel ‘een dramatisch hoorspel naar het leven’. Men kon dus ’s avonds op de bank bij wijze van vrijetijdbesteding naar het spel luisteren, in een opvoering van het Groot Volkstoneel. In 1990 werd het opnieuw door de VARA uitgezonden in de reeks *Ziedaar, dat was de wraak*, onder regie van Ad Löbler. De vijf hoorspelen in deze reeks (naast Beversluis waren Leo van Dijk, Theodor Plievier, Maurits Dekker en H. Wielek vertegenwoordigd) kregen in

de jaren dertig elk te maken met censuur door de Radio-Omroep Controle Commissie (ROCC), die in mei 1930 was ingesteld om de ether te zuiveren van uitingen die tegen de goede zeden indruisten of de openbare orde bedreigden (zie hierover Wijfjes 1988). In het geval van *Het huisje van de overweg* werd een opmerking geschrapt van het personage Lammert, die aangaf God te willen zijn om de aarde te verpulveren – een uitspraak waaraan antirevolutionaire christelijke luisteraars volgens de censor aanstoot konden nemen. Gezien zijn latere zwenk naar het fascisme is het ironisch dat uitgerekend Beversluis deze radiocensuur – met haar 'hekwerk' dat de 'socialistische literair adviseur' met 'een moeilijke en haast ondoenlijke taak' opzadelde – in het tijdschrift *Links Richten* onder vuur nam, nota bene in een stuk getiteld 'Het fascisme en de radio' (Beversluis 1933, 192-193). Beversluis schreef *Het huisje aan de overweg* in opdracht van de Vereeniging van Geheelonthouders onder Nederlandsch Spoor- en Tramwegpersoneel, hetgeen veel verraadt over de strekking ervan. Protagonist Kees Dissel is een spoorwegmedewerker met een drankprobleem die verantwoordelijk is voor het reilen en zeilen rond een spoorwegoverweg. Hij kent zichzelf in de functie veel macht toe ten opzichte van het verkeer dat de overweg moet passeren: 'Als Kees het wil, dan wacht de hele donderse bliksem' (6:32-6:37).[1] Deze verantwoordelijke positie is op het niveau van Beversluis' plot van groot belang. Kees drinkt namelijk te veel en staat geregeld dronken in zijn huisje aan de overweg om het treinverkeer in goede banen te leiden. Als de inspectie hem aanspreekt op zijn drankgebruik en hem een niet mis te verstane waarschuwing geeft, leidt dat tot grote spanningen, ook in Kees' huwelijk. Zijn vrouw Lena moet het bekopen met fysiek geweld en stort haar hart uit bij buurman Lammert, die als metselaar werkeloos thuis zit. De twee proberen Kees weer op het juiste, onbeschonken pad te krijgen door hem te overtuigen zich aan te sluiten bij een vereniging – uiteraard die van Geheelonthouders onder Nederlandsch Spoor- en Tramwegpersoneel. Als Lammert de dronken Kees opzoekt in zijn huisje aan de overweg om hem te rekruteren, gaat het mis. De twee krijgen ruzie en door Kees' onoplettendheid vindt er een groot ongeluk plaats. De protagonist belandt daarop in de gevangenis, van waaruit hij berouwvolle brieven schrijft aan de inmiddels zwangere Lena. Het slot van het hoorspel spreekt de hoop uit dat het toch weer goedkomt met deze kameraad, die een kort gedicht naar Lena stuurt om uit te drukken dat hij het spoor bijster is geraakt: 'Zie, ze noden in elk leven / wissels, onbeduidend klein / die de jonge levenstreinen / voeren van de rechte lijn' (25:03-25:14). Naar aanleiding van dit gedichtje stelt Lammert dat hij en Lena 'als echte kameraden' (25:22-25:23) zullen waarborgen dat Kees weer op het juiste spoor komt: 'Als een mens zwak is, dan moet een ander een beetje sterker zijn' (25:25-25:28).

Alleen al vanwege die zeer expliciete moraal, die bovendien was gekoppeld aan de contemporaine problematiek van alcoholistisch spoorwegpersoneel, appelleert *Het huisje aan de overweg* uitstekend aan de actueel-collectieve hoorspelpoëtica. Het col-

lectieve element schuilt hier vooral in de ideologische strekking van het spel, met buurman Lammert als voornaamste vertolker. Hoewel hij ten gevolge van de economische crisis werkloos is, blijft deze arbeider vol optimisme en solidariteit. Het belang van het collectief manifesteert zich in Lammerts geval zelfs in een specifiek credo: ‘Het gaat niet op alleen te leven voor jezelf. Je bent verantwoordelijk voor mekaar’ (13:38-13:42). Om die reden is Lammert een vurig pleitbezorger van het verenigingsideaal: ‘Verenigen Helena, dat is het enige voor ons. Met mekaar sterk staan en offeren’ (13.49-13:55). In het verzuilde Nederland aan het begin van de jaren dertig is deze nadruk op organisatie en gemeenschap vanzelfsprekend niet voor dovemansoren bedoeld, zeker niet in de context van de socialistische omroep. Via Lammert articuleert Beversluis een cultuurideaal waarin de mens – opgevat als een ‘dorstig dier’ (15:59-16:00) dat als individu gedoemd is voortdurend in conflicten terecht te komen – via het verenigings- en organisatiewezen los kan komen van zijn individuele dolen en dwalen (in casu Kees’ alcoholproblematiek en zijn daarmee samenhangende disfunctioneren als spoorwegbeambte en echtgenoot). Collectieven op het niveau van de gemeenschap, zoals bonden en verenigingen, zijn kortom een remedie tegen de individuele menselijke dorst die uiteindelijk tot strijd leidt. Met die ideologische positiebepaling schurkt Lammert aan tegen Koos Vorrinks cultuursocialisme, dat begin jaren dertig een belangrijke invloed uitoefenende binnen de socialistische zuil en de klemtoon legde op persoonlijkheidsvorming, morele verheffing en culturele opvoeding, om zo tot collectief gedeelde (zelfs universele) beschavingswaarden van de sociaaldemocratie te komen (vgl. Blockmans 1987). Hoezeer Lammert model staat voor dat cultuursocialisme, blijkt wel uit zijn capaciteit om de moderne burgerlijke verlokkingen te weerstaan waaraan Kees nu juist ten prooi valt: jazz, nicotine en cafés.

Dat ‘moderne’ speelt in *Het huisje aan de overweg* ook op een ander niveau een rol. Beversluis’ representatie van de spoorwegen mag typisch heten voor de eerste decennia van de twintigste eeuw, waarin de moderniteit wordt voorgesteld in termen van razende snelheid en daverend kabaal – niet voor niets vertrokken denkers als Georg Simmel en Walter Benjamin in hun reflecties op de moderniteit vanuit de gedachte dat die vorm kreeg in een geaccelereerde samenleving (vgl. Dodd & Wajcman 2017, 13-24). ‘Alles draaft tegenwoordig’ (5:20-5:21), stelt Kees Dissel al vroeg in het hoorspel, en: ‘Vlug, er komt weer een troep aanrennen, wat hebben ze allemaal háást!’ (5:41-5:47). In zijn dronkenmansobservaties geeft Kees ludieke commentaren op deze moderne conditie van de stadsmens, waarbij Beversluis flauwiteiten niet schuwt. Als er een rouwstoet de overweg passeert, sluit Kees bijvoorbeeld de spoorbomen, waarop hij een grap inlast: ‘Als je dood bent, dan moet je nog op je familie wachten’ (6:18-6:20). Het kabaal van de moderniteit wordt in de heropvoering uit 1990 ook via geluidseffecten van voorbijsnellende treinen verbeeld, waarbij de akoestische potenties van het medium ‘hoorspel’ dus worden benut om de boodschap kracht bij

te zetten. Het is aannemelijk dat deze treingeluiden ook in 1930 zijn toegevoegd, want in de receptie van Beversluis' hoorspel valt te lezen dat de geluidseffecten 'zeer goed [waren] aangewend' (Anoniem 1930).

Via het beroep op de moderniteitstopos houdt *Het huisje aan de overweg* bepaalde collectieve ideeën aan het begin van de jaren dertig in stand. Dat geldt zeker ook op ideologisch niveau, met name waar het genderhiërarchieën betreft. Lena is van meet af aan gekoppeld aan emotionaliteit en onderwerping: als slachtoffer van huiselijk geweld is ze geregeld snikkend te horen. Ze wordt ook gerepresenteerd als iemand die niet bij machte is om de situatie op te lossen ('Ik weet het niet meer, ik weet het niet meer' (9:53-9:55) en 'Mijn hele leven is zwart, dat kan toch niet meer zo?' (10:12-10:15)). Lammert wordt daarentegen voorgesteld als de rationele tegenspeler van Lena. Zeer tekenend voor zijn rationeel superieure positie is dat hij Lena overtroeft als zij de hoop uitspreekt dat Kees zich zal aansluiten bij een organisatie. Lammert zegt daarop dat hij 'al zo vaak geprobeerd' (13:17-13:19) heeft Kees op dit punt te overtuigen, waardoor blijkt dat het goede idee van de vrouw al veel eerder bij de man postgevat had. Beversluis zet de oppositie nog sterker aan in de bevoogdende woorden die Lammert vervolgens tot Lena richt: 'Zie je nou dat het goed is als je kerel toetreedt tot een organisatie? Vroeger waren we het daarover niet eens hè? En nu gaan jullie vrouwen het ook inzien' (13:20-13:30).

De actueel-collectieve hoorspelpoëtica manifesteert zich in *Het huisje aan de overweg* kortom thematisch door de moralistische nadruk op een gemeenschapsideaal (gemodelleerd naar de standpunten van het cultuursocialisme), maar ook door variaties op geijkte topoi en ideologische hiërarchieën. Ook qua vorm mikt Beversluis duidelijk op een luisteraarscollectief. Zijn personages uiten zich in toegankelijk, spreektalig proza (soms met dubbele tong, zoals in Kees' geval), terwijl de akoestische effecten uitstekend passen bij de setting van het hoorspel – in de scènes met Kees zijn veelal voorbijrazende treinen te horen. Beversluis lijkt zich kortom te hebben beroepen op criteria als realisme en herkenbaarheid, terwijl de treingeluiden zoals gezegd ook functioneren binnen het motief van de overrompelende moderniteit.[2]

Hoewel de actueel-collectieve poëtica in *Het huisje aan de overweg* domineert, speelt Beversluis in dit hoorspel tevens een literair spel met het genre, dat mogelijk verborgen is gebleven voor het literair oningewijde arbeiderspubliek waarop hij zich primair richtte. In de eerste plaats bevat de tekst elementen waarin de auteur zich knipogend bewust toont van de traditie waarin hij werkzaam is. Al in de eerste zinnen omschrijft Kees Dissel zijn werkzaamheden bijvoorbeeld op een wijze die het hoorspel een zelfreflexief karakter geeft: 'Op en neer, op en neer, duizend maal op en neer. [...] Het lijkt wel of ik een toneelknecht ben' (4:38-4:48). De woorden van de protagonist onderstrepen hier de sterke band die begin jaren dertig gevoeld werd tussen het hoorspel en het toneel (vgl. Bulte 1984, 59) en vormen zo bezien een werkinterne genre-

reflectie die voor een goed begrip een bepaalde bekendheid met de traditie veronderstelt. Eenzelfde procedé zien we als Kees de taferelen bij de spoorwegovergang beschrijft alsof hij een podium gadeslaat: 'Hek dicht, tweede toneel, hek recht open' (5:08-5:13).

Zelfreflexief van een heel andere orde is de passage waarin twee beambten Dissels huisje binnenkomen om hem te vertellen dat het uit moet zijn met zijn overmatige drankgebruik (dat vele drinken 'kennen we bij het spoor niet hebben' (7:35-7:36)). De reactie van de spoorwegmedewerker is typerend voor de kleine man die zichzelf ziet als een speelbal van de onbereikbare bureaucratische politiek. Verwijzend naar het financiële lot dat hem wacht als hij zijn leven niet betert, stelt hij: 'Dan krijgen we zeker gratis van het rijk een opkikkertje, hè?' (8:05-8:08). Hierop ontspint zich een gesprek over de ontwikkelingsmogelijkheden van Kees, waarin de cultuurpolitieke klemtoon ligt op de relatie tussen lezen en arbeidersontwikkeling: 'Ga je ontwikkelen, ga lezen! Een kerel als jij kan alle kanten nog uit' (8:38-8:42). Met die visie begeven de beambten zich op het werkterrein van de typische cultuurbemiddelaars uit het interbellum, die de culturele ontwikkeling van 'de gewone mens' voorstelden als een trapsgewijs proces waarbij (door een bevoegde autoriteit begeleide) cultuurconsumptie leidde tot een hoger niveau van civilisatie (vgl. Dera 2017a, 67-68). Kees toont zich echter slechts matig ontvankelijk voor een dergelijk project, omdat zijn harde werken overdag hem ervan weerhoudt om zich 's avonds nog in te spannen voor een boek. Liever luistert hij naar de radio, deelt hij de beambten mee. Die zeggen hem daarop: 'Nou, daar ken je anders genoeg van opsteken. Dat is beter dan in de kroeg zitten' (8.53-8:57). Met die opmerking legitimeert Beversluis, nota bene in een hoorspel, de praktijk van het luisteren naar hoorspelen. Hij positioneert *Het huisje aan de overweg* via de interventie van de beambten als een tekst die aansluit bij het emancipatoire oogmerk van de radio en onderstreept daarmee en passant zijn eigen volksverheffende poëtica. Intussen houdt hij de vigerende culturele hiërarchieën vakkundig in stand: de radio (en dus het hoorspel) is in cultureel opzicht weliswaar minder waardevol dan het gedrukte (literaire) woord, maar heeft een verheffende werking vergeleken bij het uitgaansleven waaraan Kees Dissel zich te pas en te onpas overgeeft.

In zulke zelfreflexieve passages laat Beversluis de actueel-collectieve poëtica enigszins los door te markeren dat *Het huisje aan de overweg* evengoed een literair product is dat binnen een bepaalde (hoorspel)traditie tot stand komt. Aan het slot van het spel boort de auteur bovendien een meer symbolische laag aan, die een metaforisch bewustzijn bij de (geïntendeerde arbeiders)luisteraar veronderstelt. Lammert staat daar stil bij het 'lege huis' (2:55) van Lena en Kees, die inmiddels in de gevangenis verblijft: 'Je kunt de barsten nou goed zien hè, nou de portretten van de wand zijn?' (23:48-23:51). Het is een metaforische passage waarin Beversluis een beeldtaal ontwerpt om de thematiek van zijn hoorspel mee uit te drukken. De barsten in de muren

van het huis symboliseren daarin de teloorgegane gemeenschap, die met Kees' gevangenschap uit het huis is verdwenen. Lammert, op zijn beurt, markeert zijn functie in die gemeenschap door zijn publieke professie te betrekken op de privésituatie van Lena en Kees: 'De barst voegen, daar ben ik voor Lena. […] En muren optrekken, van kleine stenen, van allemaal kleine dingen, tot het een muur wordt waar je zelf voor staat. Alles aan mekaar voegen tot je jezelf inmetselt en de muren op je zullen vallen' (24:10-24:31). In die woorden presenteert Lammert zichzelf als de ultieme stichter van gemeenschap; als een bouwer van orde die uiteindelijk wegvalt in het bouwsel dat hij gestut heeft: de collectieve structuur gaat voor hem boven de individuele mens, ondanks de zelfdestructie die ermee gepaard gaat. Die boodschap heeft Beversluis via Lammert herhaaldelijk expliciet gemarkeerd ('Het gaat niet op alleen te leven voor jezelf' (13:38-13:40)), maar hier zoekt hij tevens naar een meer literaire uitdrukking van zijn actueel-collectieve boodschap.

Het huisje aan de overweg laat zich kortom analyseren als een hoorspel met verschillende ingrediënten van een actueel-collectieve poëtica: een expliciete moraal, een nadruk op collectieve waarden en gemeenschap, een duidelijke aansluiting bij contemporaine topoi, ideologieën en hiërarchieën – en dat alles verpakt in een bevattelijke vorm. Toch blijkt dat dit hoorspel niet sec op de massa is gericht, maar ook op zelfreflexieve wijze een positie inneemt binnen de contemporaine hoorspeltraditie en een meer impliciete literaire verwoording zoekt voor de expliciete boodschap die het uitdraagt. Het is mogelijk deze gegevens te duiden vanuit Beversluis' poëtica als cultuurbemiddelaar: door zijn actueel-collectieve boodschap onder meer met zelfreflexieve, literaire middelen uit te drukken, kan hij het volk verheffen via de literatuur – nota bene het genre waarin hij het wil initiëren. De complexiteit is intussen dat de gehanteerde procedés een zekere bekendheid met de literaire traditie veronderstellen en mogelijk aan de gemiddelde luisteraar voorbij zijn gegaan.

De brug die Noord en Zuid vereent (1936)

Anders dan in *Het huisje aan de overweg* domineert in *De brug die Noord en Zuid vereent* een lyrische taalbehandeling. Beversluis schreef het spel zoals gezegd als inzending voor de literaire wedstrijd die de AVRO eind 1936 organiseerde ter gelegenheid van de inwijding van haar nieuwe studio. Specifiek vroeg de AVRO om een declamatorium van epische, lyrische of dramatische aard. Het dichtstuk moest geschreven zijn voor soli, spreekkoren, zangkoor en orkest, en er moest 'een onderwerp uit deze tijd' centraal staan (Beversluis 1937, 30). Om het nodige symbolische kapitaal voor de wedstrijd te vergaren, nodigde de omroep een aantal gereputeerde dichters uit om een declamatorium in te zenden, onder wie P.C. Boutens, Martinus Nijhoff en J. Werumeus Buning. Ook werd een jury ingesteld waarin de nodige coryfeeën zetelden: Anthonie Donker, Kommer Kleijn, Anton van Duinkerken, Eduard Verkade,

Abraham van der Vies en P.H. Ritter jr.. Er zonden uiteindelijk 23 auteurs een tekst in – onder hen waarschijnlijk geen Nijhoff (vgl. Van Herpen 1985).

Beversluis zond zijn declamatorium in onder de naam ‘Die Noord en Zuid vereent’ – de titel *De brug die Noord en Zuid vereent* zou uiteindelijk prijken op de gepubliceerde versie van het spel, dat in 1937 onder Beversluis’ eigen literair adviseurschap verscheen bij Bosch & Keuning. De jury was onder de indruk van het dichtstuk, want Beversluis schopte het tot de shortlist van vijf werken. Uiteindelijk ging Jan Engelman er met zijn declamatorium *De dijk* met de winst vandoor, maar Beversluis kon wel lovende woorden van de eminente jury in zijn zak steken. Die prees, anders dan de auteur van zijn critici gewend was, de ‘blijde krachtige toon’ van het werk, alsmede de ‘zuiverheid van stemming en impressie’ (Beversluis 1937, 31). Ook tekende ze aan dat ‘Die Noord en Zuid vereent’ boeiend was ‘door zijn levendigheid en krachtige verbeelding’, en slaagde het erin ‘de beste eigenschappen van het Nederlandsche volk in vredelievende arbeid’ te vangen (31). Het enthousiasme van de jury vertaalde zich in daadwerkelijke opvoeringen van het declamatorium bij de AVRO: Beversluis’ dichtstuk werd uitgezonden op 7 augustus 1939. Een heropvoering vond plaats op 14 september 1942 – ten tijde van de Duitse bezetting, dus, waarin Beversluis als gezegd in nationaalsocialistisch vaarwater was terechtgekomen en zijn radiocontacten kon blijven aanwenden.

Omdat *De brug die Noord en Zuid vereent* in paratekstuele zin geen hoorspel is, is binnen het bestek van dit boek een korte genrereflectie op haar plaats. In het licht van Lars Bernaerts’ bespiegelingen over het genre kan ook het declamatorium als een representant van het hoorspel worden opgevat. Bernaerts (2017) begrijpt het hoorspel immers in termen van multimodaliteit en genrehybriditeit, twee concepten die zich probleemloos op *De brug die Noord en Zuid vereent* laten toepassen. Een ‘multimodaal declamatorium’, ten eerste, is haast een pleonasme, omdat het een dichtstuk betreft dat bij de voordracht wordt begeleid en afgewisseld door muziek en/of zang. De genrehybriditeit, ten tweede, is vervat in de opdracht van de AVRO (episch, lyrisch of dramatisch), maar ook in Beversluis’ keuze om zijn dichtstuk een narratief karakter te geven. Ook de institutionele dimensie van dit specifieke declamatorium biedt overigens argumenten voor de bepaling als hoorspel: het stuk is speciaal geschreven voor de radio, meer in het bijzonder zelfs ter gelegenheid van de opening van een nieuwe AVRO-studio die vooral voor hoorspelproducties bestemd was.

De brug uit de titel van Beversluis’ stuk verwijst naar de brug over het Hollandsch Diep (in de volksmond ook wel ‘Moerdijk’ genoemd) die op 12 december 1936 officieel geopend werd. De brug was (en is) bestemd voor autoverkeer, dat nu snel tussen de provincies Zuid-Holland en Noord-Brabant kon reizen. Met zijn keuze om juist over deze brug te schrijven begaf Beversluis zich op het terrein van de vaderlandse geschiedenis, gezien de gevleugelde uitdrukking ‘boven en beneden de Moerdijk’ die

was ontstaan nadat L.C. Luzac in 1829 het dorp Moerdijk had gebruikt om de politieke scheidslijnen in het toenmalige Koninkrijk der Nederlanden aan te geven. Het 'verenen' waar Beversluis in zijn titel over spreekt, heeft dus betrekking op het opheffen van verschillen (en geschillen) in het Nederland van zijn tijd. Niet voor niets geeft hij in zijn declamatorium het woord aan 'De Nederlandsche Maagd', die voor één verenigd Nederland staat. Opmerkelijk is intussen dat *De brug die Noord en Zuid vereent*, zoals ik later nog zal bespreken, uitdrukkelijk een protestants-christelijk wereldbeeld articuleert, conform de periode waarin Beversluis' leven in 1936 terechtgekomen was. Het onderscheid tussen 'Noord' en 'Zuid' heeft echter ook een levensbeschouwelijk aspect, met het noorden als bakermat van het protestantisme en het zuiden als vertegenwoordiger van het rooms-katholicisme. Of die twee stromingen binnen het christendom door de bouw van de brug ook 'vereend' worden, wordt in Beversluis' declamatorium niet helder.

In *De brug die Noord en Zuid vereent* voert Beversluis een keur aan personages op die gezamenlijk vertellen hoe de Moerdijkbrug ontstaan is – van politiek besluit tot daadwerkelijke bouw. Het gaat om onder anderen een staatsman, een koopman, een ingenieur, twee arbeiders, een opzichter, stemmen uit het volk en zelfs 'de stem der historie'. Beversluis streeft kortom een polyperspectivische belichting van de Moerdijkbrug na, die echter één centrale strekking heeft: de verdeeldheid 'in strijd en wil en waan' (Beversluis 1937, 28) die Nederland eeuwen in haar greep gehouden heeft, wordt door de brug doorbroken ('Wij stonden eens verbannen, / een elk in zijne wijk. / Er staat een brug gespannen / al over den Moerdijk' (28)). Hier klinkt de typische stem van de (toen nog) pacifist Beversluis, die in de protestants-christelijke fase van zijn leven vanzelfsprekend God opvoerde als de drijvende kracht achter de brug (en dus de verzoening).

Evenals *Het huisje aan de overweg* kent het declamatorium van meet af aan actueel-collectieve elementen. Het opent met De Nederlandsche Maagd, die aangeeft dat Nederland – 'molenbekruist' als het is met al zijn dijken en velden – op het eerste gezicht niet overkomt als een machtig koninkrijk. In het land heerst echter een 'geestkracht' die, 'streng en geducht', 'land [liet] óprijzen en [...] bruggen [deed] haam'ren' (Beversluis 1937, 7). De Nederlandse identiteit (of: collectieve geestkracht) waarin Beversluis' geïntendeerde luisteraars zich dienden te herkennen wordt dus beschreven in termen van controle over het water en het land – een topos in de verbeelding van het Nederlanderschap (vgl. Pleij 2014). Beversluis onderstreept de kracht van die topos door het koor de lof te laten zingen over het Nederlandse volk 'in dit zoo ned'rig land': 'Waar nood en onrust over joeg, / winds stormtroepen hieven het mes, / waar de Noordzee woedde en wonden sloeg, / stonden wij niet op de bres?' (Beversluis 1937, 8).

De Moerdijkbrug vormt in het kader van die collectieve geestkracht een nieuwe stap in de controle over het landschap en de natuur. De hoogdravende 'stem der historie'

wijst er immers op dat de bewoners rond het Hollandsch Diep het water niet altijd onder controle hebben gehad. Ze zegt tegen De Nederlandsche Maagd: 'Mijn Vrouwe, wilt aanhoren / hoe Sinte Elisabeth / met vloedgolf had haar sporen / diep in dit land gezet' (Beversluis 1937, 9). Hier wordt gerefereerd aan de Sint Elisabethsvloed uit 1421, die grote schade aanrichtte in de graafschappen Zeeland en Holland en aan de basis stond voor de landschappelijke veranderingen rond Dordrecht waar de Moerdijkbrug eeuwen later uit voortvloeide. Met de verwijzing naar deze ramp beoogt Beversluis zijn luisteraars duidelijk te maken dat de bouw van de brug een historische gebeurtenis is die een einde maakt aan de vele eeuwen waarin mensen 'op vlotten en schepen / der golven onveilige ruggen' (1937, 11) moesten trotseren. De actuele gebeurtenis werd kortom gepresenteerd als een doorbraak in het collectieve gevecht tegen het water.

Interessant is dat Beversluis dat succesverhaal laat ontkiemen in de Nederlandse politiek. Stelde hij die in *Het huisje aan de overweg* via Kees Dissel nog voor als een systeem van arbeidersuitbuiting, in *De brug die Noord en Zuid vereent* staat een staatsman aan de wieg van het grootse project. De politicus wordt hier gerepresenteerd als iemand die door zijn toegang tot de schatkist (waaruit 'voor den bouw ruim / tien millioen zijn uitgelezen' (Beversluis 1937, 12)) het land verder weet te helpen. Een van de koren zingt zelfs expliciet de lof 'voor d'eerste vastberaden stap / der hooggelaarsde koopmanschap' (15). Dat verschil in representatie tussen de beide hoorspelen is tekenend voor de ideologische zwenkingen in Beversluis' schrijverschap. Was hij in zijn socialistische jaren, als lid van de oppositiepartij SDAP, nog fel gekant tegen het regeringsbeleid; in zijn christelijke periode kwam het kabinet van de antirevolutionaire Hendrikus Colijn er al beter vanaf.

Beversluis' lofzang op de staatsman onderstreept, vanwege het nationalistische karakter ervan, het actueel-collectieve karakter van *De brug die Noord en Zuid vereent*. Intussen zien we ook in dit stuk elementen die zich moeilijker met die hoorspelpoëtica laten vereenzelvigen. Opvallend is met name de rol van de ingenieur, 'de stem / der denkers en der teekenaren' (Beversluis 1937, 16) die door de Nederlandsche Maagd wordt uitgenodigd te reflecteren op het constructieproces van de brug. De woorden van de ingenieur luiden als volgt:

> Moge U geen verbazinge,
> ontstellen, Eedle Vrouwe,
> als geen, noch ik, d'inblazinge
> kan duiden of beschouwen.
> Immers denkvorm vóór 't besluit
> is raadselig voor allen,
> als op de nauw doorzichtb're ruit
> een bloem springt uit kristallen.
> Het zwaarst is van uit dezen stip

> bij ’t eerste stell’ en stallen
> der lijnen op ’t papier..... ’t begrip;
> ’t is slecht of wél gevallen.
> Van God alleen gegeven is
> ’t Idee en het Genie.
> Wat daarna te bestreven is,
> leidt Moed en Energie (Beversluis 1937, 16).

De ingenieur schrijft het ontwerp van de brug uiteindelijk toe aan God – de ontwerper ontleent diens idee aan een klassieke vorm van inspiratie (‘d’inblazinge’). Zoals onverwacht en onvoorspelbaar een ijsbloem op een ruit kan verschijnen, zo heeft ook de ongrijpbare denkvorm van de brug zich aan de ingenieur geopenbaard. In beginsel maakt dat de maker van de Moerdijkbrug – met haar ‘negen pijlers van graniet’ (1937, 17) – tot een meester, want dat is iemand ‘die vindingrijk / ’t onmooglijke heeft doorbroken’ (17). De ultieme Schepper van het bouwwerk draagt echter niets minder dan de hoofdletter S.

In het bovenstaande citaat concretiseert Beversluis intussen nog niet dat de ingenieur over de brug spreekt. Eerder spreekt hij over scheppen en creëren in de algemene zin. De woorden van de ingenieur krijgen daardoor een ambigue strekking: ze slaan niet alleen op de bouw van de brug, maar impliciet ook op het vervaardigen van een literair kunstwerk – meer specifiek: een kunstwerk zoals *De brug die Noord en Zuid vereent*. Via de ingenieur bouwt Beversluis kortom een zelfreflexief element in het declamatorium in, waarin hij de kern verwoordt van een protestants-christelijk gestoelde poëtica: God is de ultieme eigenaar van het literaire werk; de esthetische vormen van de individuele kunstenaar zijn uiteindelijk door God gegeven.[3] Het is een opvatting die ook door het koor wordt bekrachtigd: ‘Wij kunnen bouwen, buigen met / gedachten en materie, / maar ’t vormen, buiten wicht en wet / in ’t hart, dat is mysterie’ (Beversluis 1937, 17-18).

Met deze reflectie op het literaire maakproces markeert Beversluis zichzelf als lid van het collectief: hij plaatst zijn (creatieve) individualiteit immers onder de macht van God. Toch staat een passage als deze op gespannen voet met de actueel-collectieve poëtica als middel tot didactische volksverheffing. De abstractie en het impliciete karakter van dit soort passages doet namelijk een groot beroep op de literaire competenties van het luisterend publiek. Iets soortgelijks gebeurt in het tekstdeel waarin de arbeiders hun licht laten schijnen over de bouw van de Moerdijkbrug. Via de Nederlandsche Maagd introduceert Beversluis deze arbeiders als ‘d’eenvoudigste uit allen’ (1937, 18), maar daarvan is hun lyrische taalgebruik weinig terug te vinden:

> Wij groeven, soldaten, weerzijds op de platen
> voor de morgen-beroosde rivier;
> tot de avond zich vlijde

> aan de strekdam en zeide
> in het blokhuis der schaduw: tot hier (Beversluis 1937, 19).

Deze arbeiders doen in metaforische vindingrijkheid weinig tot niets onder voor de staatsman en de ingenieur. In zijn taal is de door Beversluis nagestreefde, vereende gemeenschap dus al een feit. Intussen is het nog maar de vraag of arbeidersluisteraars dit soort passages hebben kunnen volgen. De receptie suggereert alvast het tegenovergestelde: de radiocriticus van de socialistische krant *Het Volk* betwijfelt of het publiek ook maar iets van Beversluis' declamatorium heeft begrepen, want het stuk is 'niet bepaald in spreek- of dagelijkse omgangstaal' geschreven en 'de vele zinnebeelden vragen om een instelling, die niet op de minuut bij het aanhoren mogelijk is' (Anoniem 1942, z.p.). Was *Het huisje aan de overweg* qua taalgebruik nog voor het overgrote deel toegesneden op literair oningewijde luisteraars, een actueel-collectieve taalbehandeling tekent zich in *De brug die Noord en Zuid vereent* in veel mindere mate af. De contemporaine kritiek onderstreept wat dat betreft het eerder gemaakte punt dat volksverheffing via de radio in de praktijk weerbarstig kon uitpakken.

Slotsom

Wat zegt de casus Martien Beversluis ons over de praktijk van de actueel-collectieve hoorspelpoëtica in het interbellum? *Het huisje aan de overweg* en *De brug die Noord en Zuid vereent* hebben een aantal actueel-collectieve elementen met elkaar gemeen. Beide spelen prediken een duidelijke morele boodschap, waarbij de ideologische kameleon Beversluis moeiteloos de cultuursocialistische gemeenschapsgedachte verruilt voor een christelijk geïnspireerd vertoog over Nederlandse volkskracht. Beide spelen zijn bovendien expliciet geënt op de actualiteit: *Het huisje aan de overweg* op de recente roep om aandacht voor alcoholgebruik onder spoorwegbeambten; *De brug die Noord en Zuid vereent* op de opening van de Moerdijkbrug eind 1936. In allebei de gevallen gebruikt Beversluis het hoorspel bovenal om te appelleren aan een (veronderstelde) collectief beleefde ideologie bij zijn luisteraars. *Het huisje aan de overweg* toont de in de VARA verenigde luisteraars hoezeer verenigingen helpen om individuele sores te overwinnen; *De brug die Noord en Zuid vereent* wil het Nederlandse publiek bevestigen in zijn unieke volksaard.

Uit de analyse van beide hoorspelen blijkt intussen evengoed dat (de nochtans collectivistische georiënteerde) Beversluis zelfreflexieve, poëticale, symbolische en/of uiterst lyrische passages in zijn hoorspelen opnam, waarbij betwijfeld kan worden of het algemene radiopubliek de complexiteit ervan doorzien heeft. In zijn hoorspelen manifesteert zich kortom de spanning die eigen was aan de publieksgerichte literaire radio in het interbellum. Deze richtte zich uitdrukkelijk op een collectief, maar droeg in de praktijk tal van sporen die vooral door een ingewijd(er) publiek opgepikt zullen

zijn. Voor de geïntendeerde luisteraar vormden ze wellicht een uitdaging in hun trapsgewijze klim op de culturele ladder.

Literatuur

ANONIEM 1930
S.n., 'Onze zeefkring', in: *Het Volk*, 02-10-1930.

ANONIEM 1942
S.n., 'Radiomuziekfeest', in: *Het Volk*, 16-09-1942.

BERNAERTS 2017
L. Bernaerts, 'Hybride en multimodaal. Nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag', in *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9, 2017, 113-125.

BEVERSLUIS 1932
M. Beversluis, 'Literaire ontwikkeling der massa', in: E.P. Weber (red.), *Radio-Jaarboek 1932*. Amsterdam, A.J.G. Strengholt, 1932, 217-220.

BEVERSLUIS 1933
M. Beversluis, 'Het fascisme en de radio', in: *Links Richten*, 1, 8, 1933, 191-193.

BEVERSLUIS 1937
M. Beversluis, *De brug die Noord en Zuid vereent*. Baarn, Bosch & Keuning, 1937.

BLAIR 2012
A. Blair, *Reading Up. Middle-Class Readers and the Culture of Success in Early Twentieth-Century United States*. Philadelphia, Temple University Press, 2012.

BLOCKMANS 1987
W. Blockmans, '"Beziel tot hooger Leven!" Sociaal-democratische cultuurpolitiek in Nederland tijdens het interbellum', in: J. Berting, J. Breman & P.B. Lehning (red.), *Mensen, macht en maatschappij*. Meppel, Boom, 1987, 189-209.

VAN BOVEN e.a. 2012
E. van Boven, K. Rymenants, M. Sanders & P. Verstraeten (red.), 'Middlebrow en modernisme: een inleiding', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 124, 4, 2008, 304-311.

VAN BOVEN e.a. 2017
E. van Boven, M. Sanders & P. Verstraeten (red.), *Echte leesboeken. Publieksliteratuur in de twintigste eeuw*. Hilversum, Verloren, 2017.

BULTE 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

DERA 2013
J. Dera, '"'k Heb nog lang geen vijanden genoeg!": A.M. de Jong als radiocriticus bij de VARA', in: *Zacht Lawijd*, 12, 2, 2013, 26-49.

Dera 2017a
J. Dera, *Sprekend kritiek. Literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Hilversum, Verloren, 2017.

Dera 2017b
J. Dera, 'The Broadcaster's Catacombs: Looking for Literature in a Dutch Listings Magazine (*De radiogids*, 1929-1940)', in: *Journal of European Periodical Studies*, 2, 2, 2017, 77-93.

Dodd & Wajcman 2017
N. Dodd & J. Wajcman, *The Sociology of Speed. Digital, Organizational, and Social Temporalities*. Oxford, Oxford University Press, 2017.

Dorleijn 2009
G.J. Dorleijn, '"Maar Beversluis valt erbuiten": Martien Beversluis, criticus van de rancune', in: G.J. Dorleijn, D. de Geest, K. Rymenants & P. Verstraeten (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen, Vantilt, 2009, 259-285.

Gielkens 2010
J. Gielkens, 'Uitgeverij De Boekenvrienden Solidariteit geeft haar eerste boek uit', in: H. van den Braber & J. Gielkens (red.), *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam, Querido, 2010, 46-54.

Van Herpen 1985
J.J. van Herpen, 'Zeven dichters en een Hilversumse prijsvraag in 1936', in: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, 2, 4, 1985, 221-225.

Keltjens 2018
R. Keltjens, *Boekenvrienden. Bemiddelende kritiek in Nederlandse publiekstijdschriften in het interbellum*. Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2018. [proefschrift]

Pleij 2014
H. Pleij, *Moet kunnen. Op zoek naar een Nederlandse identiteit*. Amsterdam, Prometheus, 2014.

Wijfjes 1988
H. Wijfjes, *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941*. Amsterdam, Stichting Beheer ISSG, 1988.

Wijfjes 2012
H. Wijfjes, 'Veelkleurige radiogemeenschappen', in: B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012, 58-99.

Zaal 2005
W. Zaal, 'De lier in de aanslag. Martien Beversluis, socialist, communist, orangist, fascist, nazi, christenzanger', in: *Bulletin van de Tweede Wereldoorlog*, 7, 2005, 69-86.

Zwart 1994
D. Zwart, '"Een programma lijkt mij onmisbaar". K. Heeroma en "Het derde réveil"', in: *Bloknoot*, 10, 1994, 48-11.

NOTEN

1. De citaten zijn ontleend aan de uitzending van *Het huisje aan de overweg* in de VARA-serie *Ziedaar, dat was de wraak* (12 november 1990). Ik dank John van Houten, drijvende kracht achter www.hoorspelen.eu, voor het beschikbaar stellen van het audiobestand. Ik heb de citaten persoonlijk uit dit audiobestand getranscribeerd. Hoe het ongepubliceerde scenario zich verhoudt tot de oorspronkelijke uitzending uit 1930, heb ik voor deze bijdrage niet in kaart gebracht. Vermoedelijk is Beversluis' scenario, waarop immers een vorm van preventieve censuur werd toegepast, beschikbaar in het archief van de Radio Omroep Controle Commissie in het Nationaal Archief te Den Haag.
2. Of Beversluis geluidseffecten en intonatie-aanwijzingen in zijn scenario heeft opgenomen, viel op basis van de gebruikte radio-uitzending vanzelfsprekend niet te achterhalen. Zeker als van zulke aanwijzingen geen sprake is, onderstrepen dit soort elementen het collectieve auteurschap van het hoorspel.
3. Soortgelijke opvattingen werden in de jaren 1930 verwoord door K. Heeroma in zijn bloemlezing *Het derde réveil* (1934), die in het protestants-christelijke smaldeel van het literaire veld het nodige stof deed opwaaien (Vgl. Zwart 1994).

'We moeten ons gehoor aanscherpen, beetje bij beetje, het kan'

De hoorspelen van Ivo Michiels in de context van zijn oeuvre

Lars Bernaerts

In een brief[1] aan Jan Starink,[2] de verantwoordelijke voor hoorspelen bij de Nederlandse omroep KRO, bericht Ivo Michiels (pseudoniem van Henri Ceuppens, 1923-2012) begin jaren zeventig dat zijn hoorspel in opdracht van de Süddeutscher Rundfunk Stuttgart goed vordert. Omdat Stuttgart de auteur om een brochuretekst vraagt en de KRO mede-opdrachtgever is, richt Michiels zich tot Starink om advies. Hij vertrouwt de radiomaker toe dat hij aan het schrijven ervan 'biezonder veel plezier beleef[t] en al is dit natuurlijk nog geen garantie voor een mogelijk welslagen, het wordt alvast een geïnspireerd geschreven stuk'. Voor de afronding van de brochuretekst doet de auteur een beroep op de radiomaker, want hij voelt zich enigszins ongemakkelijk bij het opstellen ervan: 'mijn literaire werkwijze is tegelijk zo abstrakt en zo konkreet dat, wanneer je begint te comprimeren, je ofwel te weinig ofwel te veel zegt'. Wanneer Michiels eenmaal zijn scenario heeft afgewerkt, hoopt hij 'een paar keer naar Hilversum over te komen om de verdere realisatie door te nemen'.

Om meerdere redenen licht dit briefje een tip van de sluier op met betrekking tot Michiels' hoorspelwerk, waarvan ik de betekenis in dit hoofdstuk bestudeer. Ten eerste kunnen we er een spanning in ontwaren – die op het tweede gezicht een gebrek aan spanning is – tussen het schrijven in opdracht en het autonome schrijven. Aan de ene kant is Michiels' hoorspel compromisloos literair, zoals hij al in de brief aankondigt. Hij streeft de abstracte schriftuur na die het publiek op dat moment al kan kennen van *Het boek alfa* (1963), *Orchis militaris* (1968) en *Exit* (1971). Sterker nog, het hoorspel waaraan hij werkt zal uiteindelijk samen met andere lees-, kijk- en hoorteksten opgenomen worden in *Samuel, o Samuel* (1973), deel 3 ½ van *De alfa-cyclus*, waartoe ook die andere boeken behoren. Alleen al de plaatsaanduiding in de cyclus – drieënhalf – is een indicatie van de tussenpositie die de hoorspelteksten innemen. Anders dan de andere delen van de cyclus ontstaan enkele teksten van *Samuel, o Samuel* immers door een opdracht. De impuls komt van buitenaf. Tegelijk past de opdracht perfect in het cyclusplan, zo suggereert Michiels in het nawoord bij *Samuel, o Samuel*: 'Hoe konden de opdrachtgevers vermoeden, dat in *Exit* het spelen-met-

stemmen, taalcreatief en taalcritisch, reeds zo'n belangrijk aandeel zou hebben? Waarschijnlijk kwam nooit een opdracht zo toevallig en tevens zo gepast in een evolutie ingrijpen' (Michiels 1973, 175).

Naast de poëticale toe-eigening van de opdracht, en enigszins in contrast daarmee, valt op dat Michiels open staat voor samenwerking. Niet alleen vraagt hij Starink om de brochuretekst 'af te werken', Michiels wil ook betrokken worden bij de uitvoering van het scenario. Kennelijk is het scenario voor hem méér dan een tekst die geschreven moet worden en vervolgens gelezen kan worden (als onderdeel van *De alfa-cyclus*). Hij wil ook de realisatie overzien. Aangezien het 'spelen-met-stemmen', dat eigen is aan *De alfa-cyclus*, ook een auditief gegeven is, hoeft die interesse voor de realisatie niet te verbazen. Bovendien sluit Michiels' houding aan bij zijn engagement als filmscenarist: ook het filmscenario krijgt onder zijn pen een autonome status en integreert reflectie over het doelmedium (Bernaerts 2009). Sommige filmscenario's krijgen als zelfstandige literaire teksten een plaats in de *Journal brut*-cyclus (1983-2001). Op een vergelijkbare manier stelt de schrijver zich op tegenover zijn hoorspelscenario's.

Dat het scenario in de lijn ligt van Michiels' literaire experiment en tevens de dialoog opzoekt met het andere medium, is tekenend. De brochuretekst die hij aan Starink voorlegt, geeft nog meer inzage in die esthetische positiebepaling. We komen te weten dat Michiels het stuk de werktitel 'Das Hörspiel' geeft, een zelfbewuste en niet toevallig Duitse titel die Peter Handke in 1970 al aan een van diens experimentele radiofonische stukken gaf.[3] Het 'thema' is volgens de brochuretekst het schrijven van het luisterspel zelf: 'Het luisterspel dat niet is geschreven, is het luisterspel'. In de technische richtlijnen die Michiels geeft, zit een dubbel discursief gebaar. Enerzijds erkent hij de autonomie van de opvoering als kunstvorm. Zo onthoudt hij zich van regieaanwijzingen in het scenario om de regisseur de artistieke vrijheid te geven in de stemcasting en -regie: 'Dit laat toe het aantal stemmen (acteurs) naar believen te vermenigvuldigen of te reduceren, al naar gelang de creatieve inzichten van de regisseur'. Anderzijds laat Michiels er geen twijfel over bestaan dat de tekst en de schrijver wezenlijk zijn voor de creatie: 'de primauteit van de geschreven, d.i. gesproken tekst blijft onaantastbaar'[4] en '[g]ezien de "open" struktuur van "Das Hörspiel" zou het prettig zijn, bij de opname een zekere samenwerking na te streven tussen regisseur en schrijver.' Opnieuw is er géén tegenstelling tussen het autonome, geschreven kunstwerk en een zekere institutionele inbedding en zelfs afhankelijkheid vanwege de auteur. In het vertoog van Michiels' brochuretekst zijn die twee verzoenbaar en past de hoorspeltekst perfect in het literaire oeuvre.

Een en ander roept de vraag op hoe Michiels' hoorspelen tot stand komen, hoe zijn visie erop vorm krijgt, wat voor schriftuur het hoorspel mogelijk maakt en hoe de hoorspelen zo'n organisch deel kunnen uitmaken van Michiels' oeuvre. Het ant-

woord voert ons langs de institutionele context van de hoorspelen én langs de poëticale en thematische eigenschappen ervan. In dit hoofdstuk zal blijken dat de concepten ‘stem’ en ‘medium’ in wisselende mate doorslaggevend zijn als een brug van metareflectie tussen Michiels’ literaire en zijn radiodramatische werk. De brug is zelfs zo breed dat we het hoorspelwerk tot het literaire oeuvre moeten rekenen. Het hoorspel *Orchis militaris* (1971)[5] is gekenmerkt door een montage en mix van onthechte stemmen. Zoals het eerste deel van *De alfa-cyclus*, *Het boek alfa*, biedt *Orchis militaris* een vervreemdende dissectie van de manier waarop stemmen (als dragers van taal) zowel geweld als de bevrijding van geweld kunnen betekenen. In de hoorspelbewerking neemt de kracht van die stelling toe doordat de tekstuele stemmen omgezet worden in hoorbare stemmen, die elkaar nu eens afwisselen dan weer overlappen.[6] Omdat *Orchis militaris* een adaptatie is van de gelijknamige roman en omdat het hoorspel elders aandacht kreeg, behoort het niet tot het corpus van dit hoofdstuk. Dat geldt ook voor enkele andere bewerkingen en radiofonische bloemlezingen die hier het vermelden waard zijn. Van *Het boek alfa* bestaat een radiobewerking door Freddy De Vree die de NCRV op 26 januari 1967 uitzond in het poëzieprogramma *Vers in het gehoor* en die in het programma *Eigen keuze* (BRT 3) ook in 1967 te horen was als de ‘keuze’ van Hugo Claus. Opvallend in dat tweeëntwintig minuten durende stuk is de toevoeging van vervreemdende instrumentale muziek (piano en percussie), terwijl de bewerking van *Orchis militaris*, waarvoor De Vree samenwerkte met Michiels, uitsluitend stemmen in stelling brengt. De productie werd vervolgens door de Norddeutsche Rundfunk uitgezonden (*Nieuwsblad van het Noorden* 1969). *Exit* werd ‘akoestisch’ gebracht op de KRO (Van Dijk 1975). In de reeks *Drijfveer* van de BRTN (1994), gemaakt door André Lefèvre, verschenen ten slotte audiodramatische collages van literaire fragmenten van auteurs zoals Jan Arends, Monika van Paemel, Jan Walravens en Paul de Wispelaere. De aflevering met gedramatiseerde *Alfa-* en *Journal brut*-fragmenten van Ivo Michiels heette *Het onvoorziene voorzien* en was te horen op 24 juni 1994.

In dit hoofdstuk richten we ons op drie oorspronkelijke, als hoorspel opgevatte stukken: *Hoe laat is het?*, *Samuel, o Samuel* en *Boedapest, zei ze. Hoe laat is het?* (Michiels 1972) en *Samuel, o Samuel* (Michiels 1973b) verkennen de abstracte betekenis van het luisteren en van het luisterspel. De audiofonische dimensie is opvallend zelfbewust en ludiek. *Boedapest, zei ze* (Michiels 1997) is een hoorspel waarvan Michiels het scenario opneemt in de *Journal brut*-cyclus (1983-2001). Het krijgt een plaats in boek acht, *Sissi*, dat Michiels opvat als een boek van de film, het scherm en het licht. Zo wordt het hoorspelscenario in *Sissi* aangeduid als een ‘partituur in licht en donker voor twaalf stemmen(,) twaalf televisietoestellen en een multicolore echo’ (Michiels 1997b, 147). De aandacht gaat dus niet exclusief uit naar de stem als drager, wel naar de verwevenheid van modi (geluid, beeld, kleur, stem) en media (muziek, televisie, literatuur). Eerder dan een a-priori-kader aan de hoorspelen op te leggen wil ik die

eigenheid van de stukken en hun poëticale positie in Michiels' werk verhelderen door middel van *close readings*, die ook het karakter hebben van *close listenings*. Die tonen aan hoe de stukken ideeën en werkwijzen aan de avant-garde ontlenen om de performatieve en esthetische werking van taal, stem en medium te demonstreren.

Dit hoofdstuk beperkt zich echter niet tot de vorm en thematiek van de hoorspelen. Het laat ook zien hoe die vorm en thematiek passen in een visie op literatuur, hoorspelen en scenario's, en in een institutionele dynamiek, zoals ik in de opening heb gesuggereerd. Michiels leert de experimentele hoorspeltraditie kennen, heeft contacten met radiomakers en werkt mee aan literaire radioprogramma's terwijl hij creatief schrijft voor de radio. Al die factoren maken het begrijpelijk dat Michiels' hoorspelen eerder eigen dan vreemd zijn aan zijn oeuvre en dat ze passen in een mediahistorische context. In de volgende paragraaf schets ik de betrokkenheid van Michiels bij de radio en zijn vertrouwdheid met het hoorspelgenre, die onmiskenbaar Duits georiënteerd is en mogelijk ook te maken heeft met kennis van Becketts hoorspelen (en in elk geval met kennis van diens werk). Daarin spelen ook kritiek en vertaalwerk een rol: een enkele keer recenseerde hij (als tekst gepubliceerde) hoorspelen en hij maakte een vertaling van twee Duitse hoorspelen.

Wat het hoorspel vermag

Wat weinigen weten en Michiels slechts een enkele keer ter sprake bracht, is dat wellicht de vroegste openbare creatieve daad van de jonge Henri Ceuppens de deelname aan een hoorspel op de openbare omroep was. 'Een onderwijzer had connecties met de Belgische Radio Omroep', vertelt Michiels in 2011: 'Hij had het klaargespeeld enkele jongens te laten deelnemen aan een luisterspel. We gingen naar de studio's in Brussel, we werden betaald voor onze deelname en het geld werd gestort bij de meester' (Michiels in Bousset 2011, 27). Zijn volgende creatieve bijdrage tot het hoorspelgenre komt pas veel later, maar in de tussentijd leert hij het brede culturele veld en dus ook de wereld van de radio van binnenuit kennen. Na een periode als tekstredacteur en occasioneel recensent bij *Het Handelsblad* werkt Michiels vanaf 1951 voltijds mee aan de cultuurpagina's van de krant (Nuyens 2004; Nuyens 2010). Hij schrijft over film, beeldende kunst, literatuur en muziek voor rubriek 'Kunst- en Geestesleven'. In die hoedanigheid kan hij veel contacten leggen in het culturele veld.

Bovendien is Michiels ondertussen actief als literair auteur en biedt de radio in ruime mate een platform voor literatuur. Niet alleen lezen auteurs geregeld voor uit eigen werk, en treden ze op als radiorecensenten, sommige werknemers van de radio zijn literair actief, zoals Raymond Brulez, Marcel Coole, Jos De Haes en Andries Poppe (Van Durme 1982; Bluijs & Verschueren 2018). Zelf getuigt Michiels dat de radio hem na de oorlog een podium biedt waar hij zich minder geremd voelt dan voor een

aanwezig publiek (Bousset 2011, 124). Samen met Freddy De Vree verzorgt hij tal van uitzendingen voor de radio (2011, 119, 135). Vanaf het midden van de jaren vijftig is Michiels geregeld te gast in radio- en televisieprogramma's, zoals 'Vergeet niet te lezen' op tv of 'Met drie aan tafel' (BRT3).

Of Michiels veel naar hoorspelen luisterde, weten we niet. In elk geval maakt Michiels kennis met het hoorspelgenre op papier, zoals we kunnen afleiden uit de kritieken in *Het Handelsblad.* Zo komt het ter sprake wanneer hij op 3 augustus 1954 het Duitse literaire tijdschrift *Akzente* aan de krantenlezer voorstelt.[7] Hij bespreekt de eerste drie nummers, waarin ook hoorspelfragmenten van Günter Eich opgenomen zijn. In november van hetzelfde jaar bespreekt Michiels een hoorspel van Giovanni Papini dat in vertaling verscheen als appendix bij *De Duivel.* Zijn negatieve beoordeling is op genre- en mediumsensitiviteit gebaseerd: 'Voor uitzending lijkt dit spel niet bijzonder geschikt, eigenlijk is het helemaal geen "spel", slechts een in dialogen neergelegd betoog' (Michiels 1954). Wanneer de recensent op 13 juli 1955 opnieuw een nummer van *Akzente* bespreekt, laat hij zich ontvallen dat het niveau van Ingeborg Bachmanns hoorspel 'op een peil [staat] dat we in Nederlandstalige luisterspelen tevergeefs blijven zoeken'. Wie daaruit wil afleiden dat Michiels een fervent luisteraar is, vergist zich. Tussen haakjes zegt de recensent 'tenzij wij ons vergissen vermits we ons moeilijk voor luisterspel-specialisten kunnen laten doorgaan'.

Op 18 juni 1957 biedt Michiels een stelliger reflectie op het hoorspel in een bespreking van Günter Eich. Het loont de moeite om zijn redenering in detail te volgen, omdat het een van de zeldzame Vlaamse literair-kritische stukken over het hoorspel is. Als literair auteur maakte Michiels bovendien precies in dat jaar, 1957, de overgang van een vrij traditionele poëtica (Maes 1974, 5-8) naar een poëtica van literaire abstractie en dat maakt de recensie extra belangwekkend. Die beweging werd in de roman *Het afscheid* (1957) al duidelijk en was bovendien merkbaar in zijn activiteiten als criticus, zoals Yves T'Sjoen en Bart Nuyens aantoonden (2011; zie ook T'Sjoen 2003).

'Als een volwaardige literaire vorm is het hoorspel bij ons nog niet aanvaard', start Michiels zijn bespreking. De zin roept heel wat vragen op, die in het stukje onbeantwoord zullen blijven, maar wel iets zeggen over Michiels' referentiekader. In zijn visie is het hoorspel een literaire vorm, waaraan schrijvers zich zouden kunnen wagen, en is een genre pas 'volwaardig' als het institutioneel sterk verankerd is:

> Nederlandse schrijvers van naam doen er nagenoeg niet aan mee, hoogstens een enkele keer om eens van techniek te veranderen of aangetrokken door een prijsvraag. Daarnaast hebben, althans bij ons weten, ook geen exclusieve hoorspel-schrijvers (er moeten er zijn in ons taalgebied) enige letterkundige faam verworven (Michiels 1957).

Het beeld dat Michiels ophangt, is behoorlijk adequaat voor de reële Vlaamse[8] situatie van die tijd, zoals we vandaag uit de gearchiveerde radioprogrammatie en catalogi van de openbare omroep kunnen afleiden. Bekeken vanuit de buitenlandse (Duitse) hoorspelproductie, die Michiels hier voor ogen houdt, is het aandeel van literaire auteurs in het hoorspel veeleer pover (zie ook Bluijs & Verschueren 2018). De veronderstelling dat de schrijver van 'techniek' moet veranderen wanneer hij een hoorspel schrijft, staat op gespannen voet met Michiels' eigen latere hoorspelen. Tenslotte sluiten die naadloos aan bij zijn literaire werk: *Exit* was al een spel met stemmen, *Hoe laat is het?* en *Samuel, o Samuel* zijn op dat vlak niet anders.

Zoals het briefje aan Starink construeert de krantenbespreking geen problematische spanning tussen de relatief grotere esthetische en institutionele autonomie van het geschreven werk en het institutioneel ingebedde en esthetisch gedeelde auteurschap van het werk voor de radio. Wat Michiels wel als cruciaal contrast ziet, heeft te maken met de aard van het medium en de intermediale krachtverhoudingen:

> een schrijver schrijft om gedrukt te worden, het ligt in zijn natuur ernaar te verlangen dat zijn werk een vorm van bestendiging vindt. Een tekst voor de radio is, eenmaal uitgezonden, terstond weer vervluchtigd.

Verba volant, scripta manent. Ook al ontvangt de hoorspelschrijver een gegarandeerd honorarium, de literaire auteur zou het liefst van al via zichtbare, materiële sporen zijn of haar blijvende aanwezigheid in de wereld willen verzekeren. Michiels' gissende verklaring snijdt nauwelijks hout (denken we bijvoorbeeld aan de Britse en Duitse hoorspeltradities), behalve als zelfreflectie en als reflectie over mediumspecificiteit. Op dat laatste aspect gaat hij verder in om te beargumenteren dat de 'tastbaarheid' van het boek een garantie is voor zijn voortbestaan. Hij vergelijkt boek en film:[9]

> ook de film is zo'n dubieus expressiemiddel; nog [sic] voor de auteur noch voor het publiek is de film iets dat werkelijk 'bestaat': de prent is gemaakt, wordt vertoond en is meteen weer verdwenen, opgeborgen in een archief waar niemand bij kan, en wat rest is hoogstens een titel in een handboek en bij sommigen een herinnering die met de jaren al vager wordt. De maker van een film ziet het resultaat van zijn inspanning letterlijk verdwijnen, men kan een film niet weer 'ter hand nemen' gelijk me[n] dat kan met een boek. Veel erger nog is het gesteld met het hoorspel waar zo goed als niets tastbaars van overblijft, tenzij de originele tekst.

Michiels' meetlat is die van de 'tastbaarheid'. Gelegd langs die lat komt het hoorspel er nog bekaaider af dan de film. Denken we bovendien terug aan de veronderstelling dat kunst volwaardig is wanneer ze geïnstitutionaliseerd is, dan wordt de hiërarchie

bevestigd. Het geschreven literaire werk heeft een lange traditie, kan rekenen op een professioneel veld van productie, consumptie en distributie, en krijgt in de jaren vijftig uitgebreid aandacht in de krantenkolommen. Filmcriticus Michiels kent ook het veld van de cinema door en door. De materiële sporen van de film vinden we eveneens in de cultuurpagina's van de kranten. Dat is niet het geval voor het hoorspel, dat bovendien geen visuele indrukken nalaat. Impliciet is de hiërarchie er een van media en zintuiglijke kanalen: tekst staat boven beeld en geluid; het zichtbare primeert boven het hoorbare. Voor Michiels is er redding mogelijk voor het vluchtige medium als de tekst van het hoorspel gepubliceerd wordt, ook al realiseert hij zich dat 'de ware bestemming van het hoorspel niet de bibliotheek maar de eter is'.

Terwijl Michiels als *Handelsblad*-redacteur het Vlaamse hoorspel negatief inschat maar het potentieel ervan aangeeft, ziet hij het Duitse hoorspel als een geslaagd voorbeeld. Het kan dan ook als een paradigma gelden voor een literair auteur die, zoals Michiels later, in het Nederlandse taalgebied hoorspelen van 'een hoog literair peil' wil afleveren: 'een waar kunstenaar moet ook in dit genre iets kunnen bereiken', zegt de recensent. Dat de Duitse traditie als referentiepunt kan dienen voor Michiels, is niet het enige punt dat relevant is voor zijn latere creatieve werk. Ook het sterke medium- en intermediale bewustzijn en het gegeven van de tekstualiteit en publiceerbaarheid van de hoorspelen bieden inzicht in Michiels' hoorspelpraktijk.

Een onderdeel van de hoorspelpraktijk dat we niet uit het oog mogen verliezen, is het vertaalwerk, waarin Michiels het Duitse hoorspelexperiment van binnenuit leert kennen. Hij neemt twee hoorspelen met de gebruikelijke lengte[10] van ongeveer een uur onder handen: *Russisches Roulette* van Alfred Andersch uit 1961 en *Der große Zybilek* van Rainer Puchert uit 1966. Het gaat om twee literair georiënteerde en bekende stukken uit het Duitse repertoire.[11] In beide hoorspelen kunnen we enige affiniteit ontwaren met Michiels' andere literaire werk.

Wie op zondag 25 maart 1973 afstemde op BRT 3, hoorde daar een schitterend stukje kolderieke taalacrobatiek in stereofonie. *De grote Zybilek* is een van de vele hoorspelen van de Duitse hoorspelauteur Rainert Puchert, waarvan het origineel in 1966 werd uitgezonden door de Westdeutsche Rundfunk. Het stuk werd onder regie van Herman Niels opgenomen op 8 december 1972 met de stemmen van onder anderen Jef Burm, Dora Van der Groen, Hilde Sacré en Julien Schoenaerts. Na een bombastische aankondiging nemen de grote artiest Zybilek – 'de koning van de koorddans' – en een aantal figuren uit zijn entourage het woord in een reeks monologen. Alle personages zijn min of meer karikaturen en spreken in een telegramstijl vol klankspel. Het taalspel heeft *Der große Zybilek* zeker gemeen met Michiels' werk. Zoals in diens experimenten verschuift de aandacht van de handelingen van personages naar de taal zelf. Alleen kunnen we in Pucherts stuk wel degelijk van geprononceerd gekarakteriseerde personages spreken en situeert het taalspel zich eerder op lexi-

caal en fonetisch vlak. Anders dan *Russische roulette* levert Pucherts stuk dan ook grote vertaaluitdagingen op. Ter illustratie kunnen we een representatieve passage uit Zybileks monoloog in het origineel en de vertaling bekijken:

> ZYBILEK: Zybilek. Der Große Zybilek. Endlich Schwudderschwimmer ausgeschwafelt. Eine Minute vor Auftrittsbeginn, dramaturgischer Trauertritt sondersgleichen. Nahe daran, Gala doch noch zu boykottieren. Letzte Wutwelle sowieso viel zu willig abgewürgt. Grund dafür nur gewisses Erweichen der Wurfhandwurzel (*fernes Hymnengeorgel*) Da! Fanfarenbläser tief unten zwischen wimmelnden Ministern und Maitressen blechblitzend blähen die Backen. Hehre Harmonien, höhwärts hallend, halbwegs bezähmen meinen Zorn (Puchert 1966, 338).

> ZYBILEK: Zybilek. De Grote Zybilek. Zwemzwoeger eindelijk uitgezwamd. Een minuut voor optreden, dramaturgische broddelregie ongehoord, op punt galavoorstelling toch nog te saboteren. Laatste opwelling van woede in ieder geval veel te gewillig verduwd. Reden daarvoor alleen een zekere passie voor handpalmportie. [*Blazers klinken*] Ah! Diep beneden tussen wriemelende ministers en maitressen zetten fanfareblazers blikblikkerend hun kaken bol. Verheven harmonieën, hoog hierhenen klimmend tomen mijn toorn enigszins in (Puchert 1972, 51:53-52:40).

Hier en elders in het stuk behoudt de vertaling zowel de lexicale weelde als de vele alliteraties. De vertaling staat zodoende dicht bij het origineel. Van een nadrukkelijke michielsiaanse stempel is hier geen sprake.

Jaren nadat Michiels zich aan de vertaling van het taalvuurwerk van *Der große Zybilek* waagde, vertaalt hij een hoorspelscenario van de doorgewinterde hoorspelauteur Alfred Andersch. *Russische Roulette* werd op 2 maart 1984 opgenomen in een regie van Niels en enkele maanden later, op 19 juni 1984, uitgezonden. Het twintigjarige hoofdpersonage, een afdelingschef in de machinale boekhouding, leidt een afgestompt leven wanneer hij een studente ontmoet. In een cafégesprek met haar blikt hij terug op zijn ontmoeting met de Indische moslims Messua en Gafur. Hij ontmoet hen wanneer hij een vlucht naar India wil boeken. Zijn leven is getekend door verveling en zinloosheid, waaraan hij lijkt te willen ontsnappen door de reis. In het gesprek met Gafur leert hij echter een alternatief kennen om de absurditeit van het bestaan te verteren: Russische roulette. In niet mis te verstane bewoordingen introduceert Gafur het spel: 'Dit is een trommelrevolver. Ziet u? Hier de trommel met de zes kamers. Ze zijn leeg. Zo leeg als uw geest. Nu vul ik een van de kamers met een kogel' (45:41-45:58). 'Russische roulette' is een door en door existentialistische metafoor. De kogel, waarmee het hoofpersonage de leegte te lijf kan gaan, staat voor de dood als enige zekerheid in een zinloze wereld. Wanneer de studente aan het einde van het hoorspel de revolver te zien krijgt, haalt ze de kogel uit de trommel en gooit hem weg.

Het hoorspel geeft te kennen dat er andere uitwegen zijn uit de Sisyphus-arbeid van het bestaan.

Het radiofonische en narratieve ritme van het hoorspel wordt gekenmerkt door een afwisseling van jazzmuziek, innerlijke monologen van het hoofdpersonage, een verteller die verschillende personages focaliseert van binnenuit, en dialogen uit de flashbacks. De thematiek en de compositie vertonen zo verwantschap met Michiels' *Het afscheid.* De intradiëgetische flashbacks in *Russische roulette* en de existentialistische boventonen herinneren aan de opbouw van Michiels' roman uit 1957. Beide werken zijn door hun compositorische eigenschappen bovendien filmisch van aard.[12] Meer dan Michiels' latere werk zijn de handelingen in Andersch' stuk echter expliciet psychologisch gemotiveerd.

De twee hoorspelen getuigen van een onbekend aspect van Michiels' creatieve werk, namelijk zijn vertaalarbeid. Bovendien vullen ze het beeld aan van zijn vertrouwdheid met het genre. De vertalingen vertonen geen uitgesproken vertalerssignatuur en anders dan de oorspronkelijke hoorspelen van zijn hand, sluiten ze niet direct aan op zijn literaire werk van die periode. Maar de twee hoorspelen liggen wel in de lijn van Michiels' poëtica en vallen in die zin niet uit de toon. Ze completeren het beeld van zijn affiniteit met het hoorspel, dus niet enkel als lezer, criticus en schrijver, maar ook als vertaler.

Samuel, o Samuel als esthetische opportuniteit

Het voorgaande geeft een beeld van de manier waarop Michiels' hoorspelpoëtica tot stand komt en wat de kernpunten ervan zijn. De spanning tussen autonomie en institutionele inbedding die eigen is aan het literaire hoorspel, wordt in Michiels' vertoog niet als problematisch of onoverkomelijk gezien. Uit zijn uitspraken blijkt scepsis vanwege de vluchtigheid maar ook een artistiek geloof in het medium. De kennismaking met de Duitse traditie voedt dat *vertrouwen in* het medium, terwijl de *vertrouwdheid met* het medium groeit door het radiowerk van de auteur. Bovendien kunnen we in Michiels' discours over het hoorspel meteen een scherpe aandacht (en ook respect) voor de eigenheid van het radiofonische medium opmerken. Interessant genoeg staat die focus niet los van de aandacht voor het tekstuele en geschreven karakter van het literaire werk.

Een en ander levert de krijtlijnen voor een goed begrip van de oorspronkelijke hoorspelen van Michiels, waarin we scherp kunnen waarnemen hoe de hoorspelen enerzijds een voortzetting van Michiels' schriftuur en anderzijds een bijzondere esthetische opportuniteit zijn. Met dat laatste bedoel ik dat de hoorspelen nieuwe literaire mogelijkheden aanboren, die we met het doelmedium kunnen associëren. Zelf beweert Michiels aan het einde van zijn leven opnieuw dat de 'opdrachten voor de

radio' de beslissende impuls waren tot het schrijven van *Samuel, o Samuel*: 'Toeval moet je ook opnemen, het verrijkt, je krijgt de kans om meer te doen dan je dacht dat je zou doen' (Michiels in Bousset 2011, 171).

Boek 3 ½ van *De alfa-cyclus* is een geestige, soms absurdistische viering van het mogelijke, het denkbare en de dialoog. Naast de theatrale teksten *De madeliefjes, liefje, de madeliefjes* en *Het laatste avondmaal* neemt Michiels twee gerealiseerde hoorspelen erin op: *Hoe laat is het?* en het titelstuk *Samuel, o Samuel*. Behalve Michiels' taalcapriolen in *Exit* (boek drie) en de Duitse hoorspelvernieuwing vormen ook de structuralistische semiologie en het werk van Samuel Beckett de directe context voor die hoorspelen. In het nawoord (Michiels 1973a, 176-177) gaat de auteur kort in op de semiologie via een lang citaat van de Franse taalfilosoof André Jacob, waarin de taal als fundamenteel dialogisch gepresenteerd wordt en luisteren zowel een fysieke (horen) als een verstandelijke kant (verstaan) heeft. Het brengt Michiels tot de volgende formulering van zijn eigen project: 'Zo werd de basiscorrelatie zeggen/ontvangen of spreken/antwoorden overgeheveld naar haar eenvoudigste literair-praktische toepassing, zij het met duidelijk op het oog houden van die andere correlatie, nl. lezen/horen en, bij uitbreiding nog, lezen/horen/kijken' (177). De bespiegelingen over taal, stem en medium die de hoorspelen suggereren, concentreren zich op het probleem van communicatie en betekenisgeving. Gereduceerd tot een acroniem, SOS, herinnert de titel aan de sein-functie van taal.

De titel van het boek verwijst daarnaast naar Samuel Beckett, de auteur die in de visie van Michiels verhalende literatuur tot een voorlopig eindpunt brengt. In een terugblik stelt Michiels dat hij Beckett geenszins wilde imiteren, maar dat de Ierse schrijver als inspiratie diende om een stap verder te gaan:[13]

> Wat mij in Beckett aansprak was dat hij met een minimum aan middelen een maximum tot uitdrukking bracht. [...] Ik had een enorme bewondering voor Becketts vakmanschap, zijn creatief vermogen, zijn non-conformistisch denken, het ondoordringbare van zijn laatste teksten, maar ik wilde net het tegenovergestelde doen. Ik wilde een stap verdergaan, het zwijgen voorbij (Michiels in Bousset 2011, 170; zie ook Michiels e.a. 1980, 220-223).

Volgens Michiels zet Beckett de literatuur op een koers naar absolute stilte. Zelf zal Michiels daarentegen vanaf *Het boek alfa* (1963) tot in zijn laatste werk, *Maya Maya* (2013), literatuur zien als een manier om resoluut het gesprek te blijven aangaan, te blijven spreken, zelfs voorbij de dood. In *Samuel, o Samuel* zit die vastberaden spreekdrang in het dialogische karakter, zoals we dat zullen zien in het absurdistische titelstuk. Daarin ontplooit Michiels de middelen van het absurde theater, zoals *non sequiturs*, zinloze handelingen, ongedefinieerde settings en woordspel.

De dialogische aard brengt met zich mee dat Michiels' hoorspelen nadrukkelijk een performatief, theatraal karakter hebben en niet het epische, narratieve karakter van een hoorspel met een openlijk aanwezige vertelstem. Thomas Crombez (2011) verbindt de teksten van *Samuel, o Samuel* dan ook met de vernieuwing van het theater in de naoorlogse periode, die uitmondt in een bredere performatieve cultuur van de jaren zestig en zeventig, terwijl Ruud De Remiens (1980) de teksten vooral in het licht van vertrouwde ideeën en vormen uit *De alfa-cyclus* beziet, zoals de reductie van personages tot personae of de problematisering van de alledaagse taal. Yasco Horsman (2011) stelt dan weer de vraag in welke mate de teksten van *De alfa-cyclus* inherent radiofonisch zijn, daarbij verwijzend naar Rodenko's essay over het radiofonische gedicht. In Horsmans antwoord spelen de teksten uit *Samuel, o Samuel* een belangrijke rol gezien hun ontstaansgeschiedenis (2011, 86-87). Horsman laat in zijn interpretatie zien hoe de stemmen in boek drieënhalf in het teken staan van machtsrelaties, wat hij in verband brengt met de psychoanalyse. Hieronder ga ik dieper in op de thematiek en de poëticale betekenis van de twee gerealiseerde hoorspelen uit het boek, *Hoe laat is het?* en *Samuel, o Samuel*.

Stemmenspel onder tijdsdruk: *Hoe laat is het?*

Hoe laat is het? werd in 1972 gerealiseerd in een regie van de door de wol geverfde hoorspelregisseur Léon Povel, die al in de jaren dertig bij de KRO was gestart. Het scenario ligt als ludiek, taalbewust en performatief proza in de lijn van *Exit* (1971). Het stuk bestaat uit dialogische taferelen waarin de vele stemmen[14] nooit als personages herkenbaar worden. Wie de taferelen onderscheidt op basis van de witregels in de gepubliceerde tekst, constateert dat er twaalf taferelen zijn voordat de tekst terugkeert naar de beginsituatie. Het aantal verwijst naar de kloktijd die als titelmotief aanwezig is en die als leidmotief de taferelen met elkaar verbindt. De vraag 'hoe laat is het?' komt namelijk geregeld voor als overgang van het ene naar het volgende tafereel. In de slotscène komt het getal in de regieaanwijzingen voor: '*Klok begint ongelimiteerd te slaan, dus duidelijk méér dan twaalf slagen, tot eind van stemmen. Stemmen in toenemende obsessie*' (1973a, 53). Maar wie zijn die stemmen? Waardoor zijn ze geobsedeerd, en waarom? Wat is de plek van het luisteren en het luisterspel in die obsessie?

Het hoorspel vertrekt van een alledaagse vraag en alledaagse handelingen. 'Hoe laat is het?' is per slot van rekening een van de veel voorkomende vragen in menselijke communicatie. De vraag opent vaak gesprekken en is een symptoom van een obsessie van de moderne mens: menselijke activiteiten worden verbonden met de onontkoombare kloktijd. Anders dan de tijdsbeleving van de prehistorische en enigermate ook premoderne mens staat de moderne ervaring van de tijd niet zozeer in het teken van natuurlijke fenomenen (zoals een ondergaande zon). De moderne mens leeft per klok. Op dat vlak is *Hoe laat is het?* een levendige, taalgerichte demonstratie van wat

de socioloog Norbert Elias betoogt in zijn essay over tijd, *Time: An Essay* (1992). Conform zijn visie op het beschavingsproces ziet hij 'tijd' als een geïnstitutionaliseerd gegeven dat door individuen geïnternaliseerd is, waardoor men het als onwrikbaar en natuurlijk ziet, terwijl het sociaal gevormd is. Centraal in Elias' benadering staat dan ook het idee dat de manier waarop tijd gemeten en georganiseerd wordt niet los te zien is van menselijke activiteiten. Dat gegeven benadrukt ook het hoorspel.

De koppeling tussen tijd en menselijke activiteit roept het tweede tafereel van *Hoe laat is het?* op door een repetitieve reeks van menselijke handelingen (en occasioneel ook gebeurtenisen in de natuurlijke wereld), gesproken door 'veel verschillende stemmen met maximum aan intentie-variatie' (1972b, 6):

SCHRIJVER: – Het is vijf uur.
STEM 11: – Om vijf uur legt de manicure er het vijltje bij neer.
SCHRIJVER: – Het is kwart over vijf.
STEM 12: – Om kwart over vijf arriveert de autobus.
SCHRIJVER: – Het is zes uur.
STEM 13: – Om zes uur steekt de buurman de sleutel in het slot.
SCHRIJVER: – Het is zeven uur.
STEM 14: – Om zeven uur zijn de aardappelen gaar.
SCHRIJVER: – Het is acht uur.
STEM 15: – Om acht uur valt de televisie uit.
SCHRIJVER: – Het is negen uur.
STEM 16: – Om negen uur gaat de zon onder.
SCHRIJVER: – Het is tien uur.
STEM 17: – Om tien uur rijdt een auto door het rode licht.
SCHRIJVER: – Het is elf uur.
STEM 18: – Om elf uur wordt de slaapkamer betrokken.

De reeks gaat nog tot tachtig stemmen door. De alledaagsheid van de handelingen valt op, maar ook de afwezigheid van herkenbare personages.[15] Toch gaat het bijna altijd om menselijke handelingen.

Ook andere taferelen schilderen met snelle penseelstreken menselijke activiteiten in uiteenlopende domeinen. Zo bestaat het tiende tafereel uit een opsomming van zinnen in de eerste persoon en voltooid tegenwoordige tijd waarin tientallen stemmen zeggen wat ze gedaan hebben en vooral wat ze met taal doen, gaande van 'Ik heb mijn regering naar huis gezonden' en 'Ik heb psalmen gezongen' tot 'ik heb gesust' of 'ik heb kwijtgescholden' (29-31). De performativiteit van taal – dat wil zeggen de kracht van taal om een werkelijkheid tot stand te brengen – treedt op de voorgrond in die reeks handelingen. 'Ik heb de vrede geproclameerd' (30) of 'Ik heb mijn jawoord gegeven' (31) verwijzen bijvoorbeeld naar talige uitspraken in het verleden die een

ingrijpende en institutioneel erkende nieuwe werkelijkheid creëerden. Het is precies die kracht die een schrijver uitbuit, en de avant-gardistisch georiënteerde schrijver zal bij uitstek zoeken naar taaluitingen die iets radicaal nieuws tot stand brengen. De laatste stem in het tafereel is dan ook opnieuw die van de schrijver: 'Ik heb mijn hersens gebruikt, ik heb al mijn kennis gebruikt, de media gebruikt, [...] tekens gebruikt, cijfers, het alfabet, woorden, termen, leuzen, gebeden' (32). In het hoorspel is in de intonatie en het spreekritme niet alleen een obsessieve drang te horen, maar ook irritatie. De tijd zet de schrijver onder druk: 'Dacht je dat ik niet opschoot?', roept hij uit (32).

Wat ondertussen al duidelijk blijkt uit de voorbeelden, is dat er één figuur als spil optreedt, namelijk de schrijver. In de gepubliceerde tekst is dat niet geëxpliciteerd, maar het scenario en de uitvoering geven het wel aan. De stem die in de eerste scène de schrijver speelt, keert namelijk telkens terug in die rol. Zijn de andere stemmen in het tweede tafereel, die in het scenario noch gender noch leeftijd toebedeeld krijgen,[16] bijgevolg te begrijpen als innerlijke stemmen? Het is inderdaad mogelijk dat niet de abstracte tijdsbeleving van de moderne mens maar wel de waarneming en kennis van de schrijver opgeroepen worden. Of een stap verder: misschien is hier de verbeelding van de schrijver aan het werk. Elke 'stem' produceert een scenario dat kan uitgroeien tot een tafereel. Zo introduceert elke zin een mogelijkheid, een denkbare wereld.

Wat aan het tweede tafereel voorafgaat en wat erop volgt, ondersteunt die lezing. De opening van het hoorspel is hoogst autoreferentieel en ook weer performatief:

> VROUW I[:] (koel, abstrakt)
> – Daarmee begin je?
> SCHRIJVER: (koel, abstrakt)
> – Zo begin ik (Michiels 1972b, 1).

Een schrijver zit voor een wit blad papier, schrijft zijn naam (Ivo Michiels) en begint dan een hoorspel te schrijven. Ondertussen tikt de tijd weg. De situatie is, opnieuw, teruggevoerd tot een intrigerende banaliteit waarin het schrijven niet meer is dan een reeks fysieke handelingen. Door de gemarkeerde stijl en de onderkoelde dictie verschuift de aandacht naar de taal zelf. Anders gezegd: als er al sprake is van een narratieve spanning, dan komt die voort uit de repetitieve verwoording van triviale handelingen: 'Na de pen schroef ik het deksel van de inktpot. Ik schroef de dop van de pen. Ik draai de snorkel uit de pen naar buiten. Ik doop de snorkel van de pen in de inkt. Ik zuig de inkt uit de inktpot in de pen' (1972b, 1). Door het gebruik van de eerste persoon presens heft de schrijver als het ware de grens op tussen zeggen en handelen, dat wil zeggen tussen taalhandelingen en fysieke handelingen. Zoals in de uitspraak 'Zo begin ik', betekenen de woorden meteen ook realisatie van de handeling die ermee uitgedrukt wordt. In die optiek zijn handelingen zoals 'Ik plaats de punt

van de pen bovenaan op de eerste horizontale lijn op het witte blad papier' (1972b, 2) niet banaal maar fundamenteel, omdat ze de vraag naar de status van het handelen, spreken en schrijven opwerpen. In het bijzonder stelt deze scène het schrijven voor als een aaneenschakeling van handelingen die onderhevig zijn aan de kloktijd.

Bovendien lijken er aan de tekstuele presentatie zelf opgelegde regels ten grondslag te liggen. Het eerste tafereel bestaat bijvoorbeeld uit een opsomming van isoleerbare fysieke handelingen van het schrijven zelf. Dat beeld van het schrijven staat ver van de romantische poëtica van een geïnspireerde, geniale auteur. Op de voorgrond komt veeleer een procedurele poëtica, een esthetica van het experiment dat 'constrained writing' omarmt, zoals dat van OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). De avant-gardistisch georiënteerde Michiels integreert daarmee in zekere zin een anti-avant-gardistische houding. Terwijl de avant-garde zich doorgaans als 'law-breaking practice' profileert (Baetens 2012, 120) – denken we maar aan het surrealisme – verzet OuLiPo zich tegen het blinde anti-conventionalisme dat alle regels afwijst. Maar OuLiPo vindt eigen regels uit die uitmonden in literaire werken die 'as corrosive, as playful, as creative, as revolutionary' zijn 'as the core business of classic avant-garde: chance, montage, and subversion' (121). We kunnen denken aan de werken van Georges Perec waarin hij een romanwereld schept zonder de letter 'e' te gebruiken (*La Disparition*) of door van alle klinkers enkel de 'e' te gebruiken (*Les Revenentes*). Zo gelezen is de anti-avant-garde van OuLiPo zelf ook avant-gardistisch. Ze hanteert een poëtica van het spel waarin zelfgekozen regels nieuwe vormen en ervaringen opleveren. Die weg bewandelde Michiels ook al volop in het boek *Exit*, dat wemelt van spelletjes op alle niveaus (Bernaerts 2010). Op dat elan werkt hij in *Samuel, o Samuel* onmiskenbaar verder.

In de metareflectie op het schrijven die *Hoe laat is het?* ook is, reiken de avant-garde en het proceduralisme elkaar de hand. De schriftuur is subversief en soms surrealistisch, maar onderwerpt zich ook aan strakke regels. Het schrijven is een gereguleerde obsessie, zo suggereert het tafereel, en de kloktijd is een regulerend mechanisme: 'Ik noteer welk zakuurwerk gelijk loopt met de tweede, de derde, de vierde, de vijfde, de zesde, de zevende, de achtste, de negende klok op spillegang in de gang achter mijn rug.' (1972b, 5). Ergens onderweg krijgt ook het luisteren een plek in de opeenvolging van fysieke handelingen:

> [SCHRIJVER:] Ik luister tot de eerste klok van de negen klokken op spillegang in de gang achter mijn rug het uur slaat.
> VROUW I: – Wat komt na het luisteren?
> SCHRIJVER: – Na het luisteren komt het luisterspel. Ik noteer. Wanneer de eerste klok van de negen klokken op spillegang in de gang achter mijn rug het uur slaat, schrijf ik in het vakje achter de 1 op het witte blad papier dat de eerste klok het uur heeft geslagen (1972b, 4).

De schrijver luistert naar de auditieve vertaling van de voortschrijdende tijd die het getik aangeeft. De luisteraar krijgt dat getik overigens niet zelf te horen. Op zijn beurt vertaalt de schrijver die tijdservaring in de auditieve vorm van het hoorspel. Ook op die manier is alle banaliteit slechts schijn: vertaalt het literaire werk niet altijd de ervaring van de voorbijglijdende tijd in een gereguleerde vorm?

De volgende taferelen vertonen dezelfde dialogische, repetitieve en obsessieve principes. Elk tafereel heeft zijn eigen vaste structuur. In het tweede geeft de schrijver telkens aan hoe laat het is, waarop een stem in één zin zegt wat er op dat moment gebeurt. In het derde tafereel vraagt de schrijver 'Wat is een idee?'. Een mannelijke stem antwoordt met een woordenboekdefinitie waarvan de achtste en laatste betekenis 'zin in iets hebben' is. De stem die we in de uitvoering horen, is luider dan de andere en wordt door een echo in een grotere ruimte geplaatst. Vervolgens vraagt de schrijver 'Heb j'er zin in?' en schetst hij een scenario, waarop iemand reageert met de woorden 'Het is een idee'. Dan begint de reeks opnieuw. Het hele tafereel bestaat uit zeven reeksen. De scenario's zijn uitgewerkte mogelijkheden van allerlei aard, en boren op die manier ook weer de grondlagen van het schrijven aan. Hier gaat het niet zozeer om de (talige) regulering maar wel om de uitgesponnen verbeelding als deel van het schrijven.

In het derde tot zesde tafereel worden dergelijke mogelijke werelden weer in een andere structuur opgenomen. Een man – in de derde en zesde scène de schrijversfiguur – introduceert een scenario met de woorden 'stel je voor': 'Stel je voor dat we ons vergist hebben' (1972b, 19), 'Stel je voor dat we alle geloof hebben verloren' (21), 'Stel je voor dat we winst hebben geboekt' (23) en 'Stel je voor dat de tijd uitvalt' (24). Vervolgens ontvouwt hij het scenario verder in gesprek met een andere stem, die hem soms lijkt te corrigeren en bijkomende mogelijkheden of onmogelijkheden introduceert. De scenario's zijn dialogische gedachte-experimenten. Vanuit een poëticaal perspectief zien we hier opnieuw de verbeelding aan het werk als onderdeel van het creatieve schrijven: een literair werk is altijd een gedachte-experiment. In *Hoe laat is het?* zoeken de stemmen de grenzen op door niet alleen het mogelijke te overwegen maar ook het onmogelijke-maar-toch-denkbare dat taal en verbeelding tot stand kunnen brengen. Daarin gaat het zesde tafereel het verst:

SCHRIJVER: – […] De tijd is stilgevallen.
VROUW 6: – Dat hoor je achteraf.
SCHRIJVER: – Stel je voor.
VROUW 6: – Je kan je pen wel wegsmijten.
SCHRIJVER: – Je papier.
VROUW 6: – Je kan het schrijven wel opgeven.
SCHRIJVER: – Het luisteren.
VROUW 6: – Uit! Geen luisterspel meer(1972b, 25).

De tijd, zo begrijpen we in dit onmogelijke scenario, is niet enkel een belemmerende factor voor de creativiteit ('Dacht je dat ik niet opschoot?'), het is ook de mogelijkheidsvoorwaarde. Zonder tijd is er geen schrijven meer, geen luisteren en geen luisterspel. Het schrijven is immers ook zo'n menselijke activiteit die intrinsiek steunt op én vorm geeft aan de sociale institutie tijd zoals Elias die omschreef.

Het tafereel brengt bovendien een paradox van de avant-gardistische literaire verbeelding aan het licht, die het hoorspel in toenemende mate zal benadrukken, namelijk het samengaan van een constructieve en een destructieve tendens. Aan de ene kant is het gesprek tussen de schrijver en de vrouw hoogst creatief. Al pratende toveren ze een denkbare situatie tevoorschijn. Aan de andere kant breken ze nadrukkelijk de bestaande werkelijkheid af. Dat anti-realistische gebaar van taalgedreven abstractie zit ook in het twaalfde tafereel, waarin vijf radiowagens – die de taalludieke namen Jiji, Jeje, Jaja, Jojo en Juju krijgen – een 'doel zero' bereiken en onder vuur nemen. We horen ontploffingen, beschietingen en vervolgens stilte – die auditieve keuzes zijn gemarkeerd aangezien diëgetische geluiden en stilte weinig voorkomen in de rest van het stuk. Op die manier krijgt de vernietiging extra nadruk. Vervolgens spreken de schrijver en een vrouw zoals in het eerste tafereel: 'Zo begint het'. Vanuit het perspectief van Michiels' oeuvre is dit een vertrouwde elementaire beweging: radicale maar creatieve vernietiging leidt tot een nieuw begin. *Het boek alfa* staat voor zo'n nieuw begin, maar ook in *Exit* zien we een evolutie naar een nulpunt. Het boek eindigt met een testament en een 'o' of '0' in het midden van een lege bladzijde. Zoals de 'o' in *Exit* kan 'doel zero' in *Hoe laat is het?* bovendien verwijzen naar de Zero-beweging in de kunst, waar Michiels intermediale inspiratie haalde voor zijn project van literaire abstractie (Bernaerts 2011).

Het elfde tafereel is een cruciale schakel in het proces van creatieve destructie. Ná de gejaagdheid van het tiende tafereel ('Dacht je dat ik niet opschoot?') en vóór de finale vernietiging ('doel zero onder vuur') treedt een voor dit hoorspel uitzonderlijke, bijna meditatieve rust in. Hier zijn slechts twee stemmen aan het woord en ontstaat een grote intimiteit door de zachte, trage dictie en door de suggestie van erotiek:

MEISJE: – Nu is er niets meer dan mijn adem en jouw adem, mijn huid en jouw huid, mijn mond en jouw mond, mijn tong en jouw tong.
JONGEN: – Jouw warmte en mijn warmte.
MEISJE: – Mijn warmte en jouw warmte.
JONGEN: – Geen geluid.
MEISJE: – Geen geluid.
JONGEN: – Geen wereld daarbuiten.
MEISJE: – Geen wereld daarbuiten (33).

Met deze scène wordt een paradigma geïntroduceerd dat in de rest van het hoorspel afwezig leek, dat van het lichaam en de liefde. De sfeer doet sterk denken aan het slot van *Het boek alfa*, waar het stille verzet en het geloof in de dialoog tot een hoogtepunt komen in een ingebeelde samenspraak tussen geliefden. Ook uit dit tafereel spreekt een geloof in de liefde als bevrijding en als overwinning op tegenstellingen.

Na de geciteerde passage volgt een lange lijst van items die afwezig zijn. Het meisje en de jongen wissen de wereld woord voor woord uit. Ook tijd en ruimte nemen ze op performatieve wijze weg: 'Geen straat meer aan je rechterkant', 'Geen huis vlak voor je', 'Geen straks meer', 'Geen gisteren meer' enzovoort. Verteltechnisch gezien is dit een variant van wat de narratoloog Brian Richardson 'denarration' noemt (Richardson 2006, 87-94), het terugnemen of ontkennen van iets wat eerst verteld werd. Op die manier kan een verteller een verhaalwereld afbouwen in plaats van opbouwen. Het resultaat is een abstractere, kalere, eventueel onmogelijke maar denkbare wereld. De 'denarration', stelt Richardson in algemene termen, 'reaffirms both the transformative and the disruptive power of the language of narrative' (94). In dat opzicht verbaast het niet dat Michiels de creatieve destructie deels in de vorm van 'denarration' realiseert. Voor Richardson is Samuel Beckett, die altijd meeklinkt in de teksten van *Samuel, o Samuel*, overigens de 'master of the art of verbal negation' (87).

Hoe laat is het? laat dus zien hoe het menselijke handelen aan de kloktijd geklonken is. Een van die handelingen is het schrijven zelf: het hoorspel reflecteert op het schrijven en de literaire verbeelding. Die staan in het teken van performativiteit, gedachte-experiment en anti-mimetische creatieve destructie. Zoals al bleek uit de verwijzingen naar het luisteren en het luisterspel, is de visie op taal en verbeelding niet los te denken van de auditieve dimensie. Taal is hoorbaar. De ervaring van literaire taal is altijd ook een luisterervaring. Was dat in de eerste drie boeken van *De alfa-cyclus* vooral een mentale ervaring, de uitvoering van *Hoe laat is het?* biedt een auditieve belevenis, aangestuurd door een auditieve vertolking. Veelzeggend is de afwezigheid van muziek of diëgetische geluiden, met uitzondering van de twee vermelde gemarkeerde momenten aan het einde: de schoten en het klokgelui (1972b, 39).

In de vele dimensies van stemgebruik (intonatie, toonhoogte, volume, ritme en snelheid) legt het hoorspel veel expressiviteit, vaak op expliciet aangeven van Michiels' scenario. Taferelen acht en negen, die ik nog niet besprak, zoomen in op de klank van taal en stem. De scènes zijn het auditieve equivalent van de scènes waarin de performativiteit van taal en de ontleding van de schrijfhandeling uitgewerkt worden. In het achtste tafereel horen we een betweterige man uitleggen dat wie a zegt ook b moet zeggen. Hij brengt de uitdrukking terug tot de letterlijke betekenis en gaat nog een stap verder door de fysieke handeling van het zeggen te beklemtonen: 'je mond is opengegaan, je kin is plus minus twee centimeter naar beneden gezakt, het lelletje

achter in je keel heeft zich opgetrokken, je tanden hebben zich behoorlijk van elkaar verwijderd' (25). De man splitst het uitspreken van een elementair taaldeeltje, namelijk één klank, verder op in deelhandelingen. Zo blijkt het spreken, zoals het schrijven in het eerste tafereel, fundamenteel een aaneenschakeling van fysieke handelingen.

Tegelijk kan één enkele taalklank opgeladen zijn met performatieve energie, zoals het negende tafereel demonstreert. Daarin spreken stemmen 81 tot 104 achtereenvolgens de letters van het alfabet uit op uiteenlopende manieren:

stem 91:	– (klagend)
	– mm mm mm mm mm mm mm mm mm
	– nn nn nn nn nn nn nn nn nn
STEM 92:	– (VERWONDERD)
	– oo oo oo oo oo oo oo oo
STEM 93:	– (PUFFEND)
	– pp pp pp pp pp pp pp pp
stem 94:	– (opporrend)
	– ku ku ku ku ku ku ku ku (28).

Hoe banaal (opnieuw) die opeenvolging in eerste instantie ook mag lijken, ze staat bol van betekenis en kan zelfs als een mise-en-abyme van het hele hoorspel gelden. Ten eerste representeert de scène een van de culturele, conventionele systemen om de werkelijkheid te ordenen, namelijk het alfabet, terwijl het hoorspel als geheel de twaalfdeling van de kloktijd als uitgangspunt neemt, eveneens zo'n systeem. Ten tweede bestaat het hoorspel zoals gezegd uit twaalf taferelen, waarna het terugkeert naar de eerste scène. Naar analogie daarvan start en eindigt het negende tafereel met de 'a'.

Ten derde integreert het tafereel verschillende aspecten van de visie op taal die het hoorspel uitdraagt. Aan de ene kant steunt de stemmenreeks op een schrijfsysteem. Aan de andere kant draait ze om de *klank* van de letters, niet om de geschreven vorm ervan. Zoals het primaat van het schrijven doorschemert in de alfabetische reeks, zo ook de performativiteit van de gesproken taal in de creatieve dictie. De stemmen die we horen, bespelen verschillende registers terwijl ze de klanken ten gehore brengen. In de regieaanwijzingen gaat het van een 'kort bevelend[e]' a-klank en een triomfantelijk 'jee jee' tot een 'vragende 'x' en een 'kwijnend[e]' 'zz zz zz' (28-29). De zeggingskracht van taal en stem – dat wil zeggen het leesbare en het hoorbare – komt zo aan de oppervlakte.

Hoe laat is het? ontwikkelt door de abstractie en de performativiteit de centrale ideeën van *De alfa-cyclus* dus verder. De reflectie op het schrijven en de avant-gardistische schriftuur krijgen een nieuwe dimensie in de hoorspelcontext. Niet alleen de aandacht voor temporaliteit kenmerkt het stuk. Ook de combinatie van taal en verbeel-

ding en de verhouding tussen spreken en schrijven vormen mee de poëticale en thematische inzet. De betekenis van het luisteren en het luisterspel, die in dit stuk al aangestipt wordt, zal centraal komen te staan in *Samuel, o Samuel.*

Een absurd scherp gehoor: *Samuel, o Samuel*

'We moeten een sein bedenken. Wie het eerst wat hoort geeft het sein dat we bedacht hebben' (1973a, 57). Het uitgangspunt van *Samuel, o Samuel*, dat als hoorspel geregisseerd werd door Jos Joos voor de BRT, is simpel: een man, gespeeld door Jackie Morel, en een vrouw, vertolkt door Dora Van der Groen, bevinden zich in een ongedefinieerde ruimte en proberen aandachtig te luisteren. Lang discussiëren ze over de vraag welk sein ze aan elkaar zouden kunnen geven en ze vragen zich geregeld af of er iets te horen valt. Maar telkens wanneer een geluid weerklinkt, ontsnapt het aan hun aandacht. Het komt zelfs zo ver dat ze moeten schreeuwen om het lawaai te overstemmen, terwijl ze dat lawaai kennelijk niet horen. In gedachten verlangen de twee personages ernaar om scherper te horen en om scherper gehoord te worden. Dat houdt in dat men niet alleen geluiden in de werkelijkheid en het sein van de ander hoort, maar ook hoort wat er zich in de gedachten van de ander afspeelt: 'Als ze ver genoeg is opgeschoten met [het gehoor] aan te scherpen', denkt de man bij zichzelf, 'moet ze zonder twijfel horen dat ik in gedachten een do heb gezongen' (80). Aan het einde van het stuk zingen de man en de vrouw alternerend de noten van een toonladder.

Vergeleken bij de stemmen in *Hoe laat is het?* leunen de twee sprekende instanties in *Samuel, o Samuel* sterker aan bij realistische, herkenbare personages. De man en de vrouw hebben een uitgesproken karakter en kennen elkaar door en door. Ze vormen al jaren een koppel en zijn getrouwd. De ontwikkeling in het stuk is lineairder. Psychologische motieven zijn hier meer aanwezig dan in *Hoe laat is het?,* al blijven ze secundair. Verder blijven de setting en de hele context van de handeling ongeëxpliciteerd. De luisteraar komt niet te weten waartoe het sein moet dienen of waarom de twee geobsedeerd zijn door het horen. De situatie is dan ook niet realistisch, maar absurdistisch en op die manier ook avant-gardistisch.[17]

Het schijnbaar zinloze wachten van het koppel en hun eindeloze discussies over futiliteiten herinneren aan het absurde theater van Beckett. Maar er zijn belangrijke verschillen. *Samuel, o Samuel* vertoont niet de pessimistische toon van Becketts absurdisme, of hetgeen Martin Esslin, die het absurde theater bestudeerde, een 'deep sense of human isolation and of the irremediable character of the human condition' (Esslin 1960, 4) noemt. Hoewel Michiels die negatieve pool van het absurdisme onmiskenbaar een plaats geeft in zijn stuk, zal in de loop van het stuk de positieve pool overheersen. In de woorden van Esslin toont het absurdisme dat

> most human endeavor is irrational and senseless, that communication between human beings is well-nigh impossible, and that the world will forever remain an impenetrable mystery. At the same time, the recognition of all these bitter truths will have a liberating effect: if we realize the basic absurdity of most of our objectives we are freed from being obsessed with them and this release expresses itself in laughter (Esslin 1960, 13).

In grote lijnen gaat de formule op voor Michiels' hoorspel. De communicatie tussen de man en de vrouw vertoont een onnavolgbare logica met humoristische effecten. Ze dringen aanvankelijk niet tot elkaar door en de zin van hun sein blijft onkenbaar. Bovendien suggereert het stuk dat de personages weldegelijk een doel voor ogen hebben. De man legt aan de vrouw uit dat ze '[n]aarmate de tijd verstrijkt […] logischerwijze dichter bij het doel' komen (1973a, 84). Ernaar gevraagd om welk doel het dan wel gaat, geeft de man een circulair antwoord: 'Daar zitten we juist naar te luisteren' (84). Wat vooral een teken is van bevrijding en zelfs overwinning op het absurde, is de toonladder aan het einde van het stuk. Op die interpretatie kom ik hieronder terug.

Tot het absurdistische karakter van het hoorspel dragen ook de repetitieve stijl en de structuur bij. De dialogen, die telkens op het zelfde punt terugkomen ('Sst… Hoor jij wat', 'Neen, ik geloof niet dat ik wat hoor…Jij?'), worden onderbroken door monologen en door opdringerige diëgetische geluiden. In de vijf interne monologen zijn afwisselend de vrouw en de man aan het woord. In hun gedachten echoën ze elkaar. Nemen we als voorbeeld de overeenkomstige passages in de derde en de vierde monoloog:

> Hij mokt, dat heeft hij wel eens vaker, wanneer ik hem in vindingrijkheid de baas ben. Maar hij mag het niet merken, ik bedoel: hij mag niet merken dat ik het merk wanneer hij mokt. […] Ook wanneer hij mokt, luistert hij… We moeten ons gehoor aanscherpen, beetje bij beetje, het kan… (74).

> Ze mokt, dat heeft ze wel eens vaker wanneer ik haar in standvastigheid de baas ben. Maar ze mag het niet merken, ik bedoel, ze mag niet merken dat ik het merk wanneer ze mokt. […] Ook wanneer ze mokt, luistert ze… We moeten ons gehoor aanscherpen, beetje bij beetje, het kan… (79-80).

De innerlijke monologen geven aanvankelijk de indruk dat menselijke communicatie irrationeel is en noodzakelijk faalt, conform het mensbeeld dat Esslin aanwijst in het absurde theater. De man en de vrouw houden hun gedachten immers voor zich en creëren in gedachten een afstand tussen zichzelf en de ander: de ander is minder vindingrijk of minder standvastig.

Maar die sombere interpretatie van de monologen is niet bevredigend. De twee hebben om te beginnen een verregaande competentie bereikt in het lezen van elkaars gedachten. We leiden die vaardigheid af uit wat de cognitieve narratoloog Lisa Zunshine (2006, 32) niveaus van ingebedde intentionaliteit noemt: het ene personage *wil* niet dat het andere personage *merkt* dat het ene personage iets *merkt*. Het is die vaardigheid om het bewustzijn van een ander te construeren (en vaak ook te misconstrueren) die communicatie mede mogelijk maakt. Bovendien gebruiken de twee personages precies dezelfde woorden in hun bewustzijnsmonoloog. Ze vallen dus haast samen in gedachten. Het potentieel voor bevrijdende samenspraak komt ultiem tot uitdrukking in het beeld van het zingen, waar de personages in hun gedachten al naar verwijzen:

> Als hij ver genoeg is opgeschoten met aan te scherpen moet hij zonder twijfel horen dat ik in gedachten een do heb gezongen. En als ik ver genoeg ben opgeschoten met aan te scherpen moet ik zonder twijfel horen hoe hij in gedachten een re zingt, nu hij eenmaal ver genoeg is opgeschoten om te horen dat ik een do heb gezongen. En dan ik opnieuw: een mi, en hij daarop een fa, allemaal in gedachten, wie weet… (87).

Het ware luisteren, dat het doel is van de personages, is dus een vorm van *mind-reading*. Dat maakt ook verstaanbaar waarom de diëgetische geluiden onhoorbaar blijven voor het koppel. Die geluiden spelen zich af in een externe wereld waarvoor de twee zich afsluiten.

De acht geluiden die de dialogen en monologen onderbreken, komen van een auto, een telefoon, een sirene, een vliegtuig, een huiselijke ruzie, een fanfare, een radiowagen en een baby. Al die geluiden weerklinken nog een keer tezamen aan het einde van het stuk, vóór de toonladder. Ten slotte begeleidt een 'klankdecor' het hele stuk. Op de achtergrond klinkt voortdurend gedrup en geregeld valt er een stilte. Wat veel van de geluiden bindt, is hun opdringerigheid en signaalfunctie, soms ook de herkenbaarheid als typisch hoorspelgeluid. Een huilende baby, een sirene of een fanfare doen vermoeden dat er iets ernstigs of betekenisvols aan de hand is, iets wat de aandacht verdient. Daar verwijst ook het acroniem van de titel, SOS, naar. De geluiden scheppen de verwachting van een gebeurtenis, wat de narratologie 'eventfulness' noemt, of beloven een grote vertelwaarde, zogenaamde 'tellability'. 'Eventfulness' (Hühn 2013) houdt in dat een verhaal veel wendingen bevat die eventueel onverwacht komen of ongewoon zijn en daardoor verhoogde interesse wekken. Het lawaai van een huiselijke ruzie brengt bijvoorbeeld zonder twijfel de verwachting met zich mee van een gebeurtenisrijk verhaal. Zo'n verhaal vertoont ook een hoge mate van 'tellability' (Baroni 2014); het is de moeite waard om te vertellen.

Ik leg de nadruk op die verwachtingen, omdat ze de aard van het gesprek en de esthetiek van het absurde theater ex negativo kunnen verduidelijken. In de interactie tus-

sen de man en de vrouw gebeurt er – in conventionele zin – niets. Wat ze zeggen, is het vertellen nauwelijks waard. Het is nauwelijks verhalend. Het gesprek gaat over de vraag welke gebeden de man kent, welke ziektes hen kunnen overkomen of wie op welk kussen zit: 'We zitten alweer te lang op dezelfde kleur. We moesten de kussens maar weer eens omwisselen' (67-68). De geluiden, die wél conventionele narrativiteit mogelijk maken, worden genegeerd. 'Scherper horen' betekent zoals in het absurde theater dus iets anders:

> instead of being in suspense as to what will happen next, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to *what* the play *may mean.* [...] Here again the Theatre of the Absurd fulfills Brecht's postulate of a critical, detached audience, who will have to sharpen their wits on the play and be stimulated by it to think for themselves (Esslin 1960, 14).

Het drama moet niet om de gebeurtenissen maar om het denken over betekenis – vandaar: het 'sein' – draaien. Een gebeurtenisrijk verhaal maakt de kijker, lezer of luisteraar betrokken maar passief. Zo is de vijand van het scherpe gehoor in *Samuel, o Samuel* de gewenning. Wanneer de vrouw klaagt dat ze op het groene kussen wil blijven zitten, wijst de man haar op de gevaren van de gewenning: 'Ik begin te wennen aan het rood, jij aan het groen, onze hersens stompen af, het gehoor verslapt' (68).

Het brechtiaanse vervreemdingseffect zit ook in de veronderstelde metareflectie: we luisteren naar een hoorspel waarin personages ernaar streven hun gehoor aan te scherpen. Dit hoorspel gaat over ons, niet alleen in esthetische maar ook in existentiële zin. Zoals de personages tegelijk gespannen luisteren en niets horen, zo spant de luisteraar zich in om te begrijpen wat wellicht zinloos is. Zo ook is de conditie van de mens, die betekenis zoekt, en vindt, in een intrinsiek zinloze wereld. Vanaf het begin stelt het stuk de vraag wat betekenis 'is' op twee niveaus. Ten eerste is wat de personages verwachten te horen betekenisvol. Ten tweede willen ze zelf een sein afspreken. In overeenstemming met de semiotiek presenteert het hoorspel betekenis dus als een product van afspraken. Maar op beide niveaus faalt de betekenisgeving en falen de afspraken (en dus de communicatie): het koppel hoort niets en ze slagen er maar niet in een sein af te spreken.

Pas helemaal aan het einde overbruggen ze de afstand tussen zender en ontvanger, tussen teken en betekenis. Dat gebeurt in het zingen. Het zingen heeft in het werk van Michiels een poëticale betekenis met een positieve connotatie. In de openingsscène van *Het boek alfa* treffen we vier kinderen aan die verdwaald geraakt zijn tijdens hun nieuwjaarsrondgang. Ze zijn moe, moedeloos en angstig. Totdat ze beslissen om zich uit de modder te trekken en te beginnen te zingen: '"Zing." Hij zei het luid en onbedacht en proefde de warmte van het woord en voelde hoe nu en hier woorden

slechts nodig waren om de warmte die ze gaven en nauwelijks om wat ze zeiden'. Het zingen is er verbonden met een ander motief van bevrijding, namelijk het bewegen: 'zo bleef er alleen het bewustzijn over dat ze in beweging waren en zongen, zingend opstapten' (Michiels 2007, 17). Het zingen is een model voor een bevrijde literatuur waarin niet de inhoud van de woorden, maar wel hun 'warmte', dat wil zeggen de esthetische kwaliteiten (klank, beeld) tellen.

Aan het einde van *Samuel, o Samuel* wordt eveneens samen gezongen. De man en de vrouw zingen afwisselend de noten van een klimmende toonladder, van do tot si.[18] Het klimmen heeft op zich al een positieve connotatie, maar ook het gegeven dat ze de lang verwachte toonladder samen kunnen vormen, duidt op een geloof in communicatie. Alleen is deze communicatie gebaseerd op een scherper gehoor voor betekenis. Die betekenis zit niet in het vatten van de willekeurige afspraak die teken met betekenis verbindt, maar wel in de appreciatie van de klank als klank. Do, re, mi, fa, sol, la en si zijn de cultureel gecodeerde bouwstenen van dat alternatieve poëticale model van het zingen, zoals het alfabet de basis vormt van het schrijven. De voortdurende obsessie met de do is dus de tegenhanger van de 'alfa', de eerste letter van het Griekse alfabet waaraan de *De alfa-cyclus* zijn naam ontleent. De do is de alfa van de muziek. Terwijl de alfa staat voor het begin van het schrijven, het begin van een nieuw schrijfsysteem, staat de do voor een begin van een nieuw en scherper gehoor.

Zoals *Hoe laat is het?* past *Samuel, o Samuel* kortom in het experimentele project van Michiels. Beide stukken zijn theatraal en gericht op stem en dialoog. Ze reflecteren over taal, communicatie, het luisteren en ze transformeren een avant-gardistische tendens. In *Samuel, o Samuel* is dat het absurdisme. Het hoorspel voert een situatie op waarin de toekenning van betekenis aan de wereld flagrant faalt. Tegelijk biedt het een positief alternatief voor problematische communicatie en manke zingeving. Het alternatief zit in het zingen en het scherpere gehoor, waarmee ook de luisteraar zelf betrokken wordt in de thematiek van het stuk. Michiels ontgint dus niet alleen de semiotische mogelijkheden van het radiofonische verhaal, hij mobiliseert de eigen aard van het hoorspel ook voor thematische en poëticale doeleinden. Door de metareflectie is vervolgens het luisteren naar de twee stukken evenmin vrijblijvend.

Multimediale traumaverwerking: *Boedapest, zei ze*

Vijfentwintig jaar na *Samuel, o Samuel* schrijft Michiels opnieuw een hoorspel, dat in een regie van Lex Bohlmeijer op de NCRV wordt uitgezonden. De poëticale context is niet meer die van *De alfa-cyclus*, maar wel die van de tiendelige *Journal brut*-cyclus. Is de eerste cyclus erop gericht de interne conventies van taal en literatuur creatief te vernietigen, dan is het experiment van de tweede cyclus opener, hybrider, referentiëler en in zekere zin fragmentarischer. In het hoorspel *Boedapest, zei ze* zijn

die kentrekken te herkennen in de narratieve versplintering van de anekdote en in het meertalige, interculturele en multimediale karakter ervan.

De verhaalstof die door het hoorspel versplinterd wordt, is het relaas van de verhouding tussen Hannah (Noa Frankel), een brancardier (Bert Luppes) en een dokter (Peter Sonneveld). Aan het einde van de Tweede Wereldoorlog wordt de in Boedapest geboren Hannah bevrijd uit het concentratiekamp van Bergen-Belsen. De brancardier en de arts maken deel uit van het bevrijdingsleger. Na de oorlog trouwen de brancardier en Hannah en volgen ze de dokter naar Afrika. Wanneer het koppel scheidt, keert de man terug naar Europa en blijft de vrouw bij de dokter. De brancardier ziet jaren later een documentaire over de concentratiekampen op tv, waarin hij zijn ex-vrouw herkent. Hij bewaart een videoband met de opname van de documentaire.

Het in *Sissi* gepubliceerde scenario bestaat uit drieënveertig genummerde fragmenten. Het hoorspel neemt een groot deel van de fragmenten over, maar laat er ook een aantal weg en vertoont kleine tekstuele wijzigingen ten opzichte van de gepubliceerde tekst. De volgorde van de fragmenten is enigszins gewijzigd.[19] De fragmenten zijn als verhaalscherven die de luisteraar moet samenleggen om een verhaal te construeren. In het eerste fragment onderzoekt de dokter bijvoorbeeld de getraumatiseerde Hannah, terwijl de brancardier zich zwijgend in dezelfde ruimte bevindt. In het tweede fragment neemt de brancardier het woord als een terugblikkende verteller. Het derde fragment echoot de verhaalstof op een abstract, intermediaal niveau.

De plotse sprongen van de ene naar de andere scène zijn niet chronologisch en niet psychologisch gemotiveerd (zoals wanneer een personage in scène A zou terugdenken aan een moment dat de daaropvolgende scène B vormt). Wel kan de luisteraar geleidelijk aan het verhaal construeren en een patroon ontwaren. Dialogen, terugblikken van de brancardier en abstracte taferelen wisselen elkaar telkens af. Vroeg in het hoorspel wordt een bijkomend belangrijk personage geïntroduceerd, Alice, die eerst als luisteraar dienstdoet voor de verhalen van de brancardier ('Alice, moet je luisteren, Alice', 155) en aan het einde zelf het woord neemt ('Mijn naam is Alice', 204). De sprongen van de ene naar de andere tijd en plaats alsook de overgangen van de ene naar de andere vertelsituatie zorgen voor de versplintering, die thematisch en esthetisch gemotiveerd is. De brancardier-verteller verduidelijkt dat: 'waarom plaats je de dingen, de dingen des overvals, niet netjes in 't chronologische kolommetje? Maar wat doe je wanneer het begin, het *onherroepelijke* begin, ergens in het midden – "een" midden – is te situeren[?]' (183).

De vorm is met andere woorden dwingend voor de visie op trauma en geschiedenis die hier centraal staat. Het trauma lijkt het distinctieve ritme van het stuk op te wekken. Anders gezegd: in de a-lineaire herhaling van uitspraken, motieven en fragmenten herkennen we de herhalingsdwang en dus de epistemologie van het trauma. Op

basis van de psychoanalyse beargumenteert de theorie van literatuur en trauma in verschillende varianten (zie bijvoorbeeld Caruth 1996 en LaCapra 2014) dat een traumatische ervaring terugkeert in de vorm van overdracht, 'acting out' en 'working-through'. De vaak compulsieve vormen waarmee het trauma herhaald wordt, staan voor een kennis die geen bewust weten is. Hoewel het subject niet weet dat het 'weet', voert het de kennis wel op door middel van 'acting out'. Literatuur is bij uitstek geschikt om die complexe verhouding tussen weten en niet-weten te verbeelden, zo betoogt Cathy Caruth in *Unclaimed Experience* (1996). In *Boedapest, zei ze* kunnen de fragmentatie en de abstractie in dat licht geduid worden als manieren om het onkenbare kenbaar te maken. De herhalingsdwang sijpelt in de structuur van het hoorspel binnen. Wat Dominick LaCapra (2014) 'writing trauma' noemt, krijgt hier een auditief equivalent: 'processes of coming to terms with traumatic "experiences," limit events, and their symptomatic effects that achieve articulation in different combinations and hybridized forms' (2014, 186).

In *Journal brut* is een dergelijke fragmentatie niet uitzonderlijk. Elk boek bestaat uit losse teksten, vaak van uiteenlopende genres zoals essay, verhaal of dagboek, die samen een arrangement vormen. *Boedapest, zei ze* bestaat op zijn beurt uit verweven verhalen van Hannah, Alice, de brancardier en de dokter die in medias res starten en stoppen, soms zelfs in het midden van een zin, zoals we zien in een passage die het geladen titelmotief kan verduidelijken:

> Eén keer versprak ze zich.
> Ze zei: Joedapest.
>
> Joedapest, zei ze. Het klonk als (169).

De veelzeggende verspreking van Hannah en de onderbreking van de zin maken de fragmentatie van het geheel duidbaar. Zoals de verspreking is de fragmentatie namelijk ingezet als een onvermijdelijke uitbeelding van het trauma. Hannah is een 'Jude' – vandaar 'Joedapest' – die steeds maar de naam van haar geboorteplek herhaalt wanneer ze bevrijd wordt. De dwangmatige herhaling is een symptoom van de traumatische ervaring, die wezenlijk onuitspreekbaar blijft, ook voor de verteller (hier: de brancardier).[20] Eerder legt hij aan Alice uit dat Hannah soms enkel nog de 'b' kon zeggen, 'Bbb… Van B tot B.-B., de onuitspreekbare tragedie, zelfs vandaag nog onuitspreekbaar, na een halve eeuw geschiedenis' (166). Zo gelezen is de fragmentatie thematisch of ook wel abstract psychologisch gemotiveerd.

Zoals in de *Alfa*-hoorspelen speelt de abstractie een belangrijke rol. Ze suggereren de vergelijkbaarheid en inwisselbaarheid van rollen en situaties. Op een bepaald niveau is het ene, kleine geweld met het andere, grote geweld vergelijkbaar, zo laat Michiels bijvoorbeeld in *Het boek alfa* en *Orchis militaris* zien. *Boedapest, zei ze* begeeft zich ook op het terrein van die idee, maar de abstractie gaat hier gepaard met meertalig-

heid en interculturaliteit. In het hoorspel spreekt Hannah moeizaam en met een zwaar anderstalig accent. In het gepubliceerde scenario zegt de brancardier over Hannah: 'Ze sprak talen die ik niet kende. Spaans, Hebreeuws, Hongaars uiteraard, en vele talen meer' (167).

Belichaamt de joodse Hannah al verschillende culturen gezien die meertaligheid, ze wordt bovendien in het midden van het stuk naast Ayesha geplaatst, een figuur uit een andere culturele sfeer. We horen een Vlaamse stem (Rafaël Troch) een verhaal vertellen over zijn ontmoeting met de Iraanse vrouw Ayesha. Het verhaal is ironisch doorspekt met oriëntalistische clichébeelden: 'Ayesha met haar donkere ogen uit de buidels van Alibaba en haar heupen waar 't hemels aan scharnieren zou wezen, heeft intieme westerse bijstand nodig op 't fijnste niveau, een cultuur die het precies verstond hoe een cultuur te penetreren' (160). De ironie zit vooral in de opzichtige clichés en wordt ondersteund door de dweperige dictie van het personage.

Aan het einde van de scène vraagt de verteller zich af of hij de netelige sociale en politieke omstandigheden in Teheran wel mag vergelijken met andere plaatsen en tijden. *Boedapest, zei ze* roept de inwisselbaarheid weliswaar op, maar problematiseert ze dus ook. Elders in het stuk vinden we de vraag die de Vlaamse verteller stelde nog explicieter: 'Is de schoonheid met de schoonheid te vergelijken, de dapperheid met de dapperheid, de slachting met de slachting, 't beulswerk met 't beulswerk? Kan je vergeten met vergeten vergelijken?' (156). Het stuk tilt geschiedenis, geweld en trauma naar een abstract niveau om ze te bevrijden van politieke en culturele bepaaldheid, maar het stuk stelt die abstractie evenzeer ter discussie.

De meest abstracte passages in het hoorspel zijn de multimediale ekfrasen die een anonieme stem presenteert. In *Sissi* zijn die fragmenten cursief gedrukt. Ik noem ze ekfrastisch omdat de scène die de verteller schetst telkens het karakter heeft van een artistieke installatie, ook al gaat het niet om kunstwerken uit de extraliteraire werkelijkheid. Het voornaamste materiaal van de installaties zijn schermen. Terwijl het eerste ekfrastische fragment nog herkenbaar aansluit bij de situatie waarin de brancardier naar de documentaire op tv kijkt, zijn de volgende fragmenten suggestiever en experimenteler. De laatste ekfrasis laat het procedé van esthetisch gedreven multimediale abstractie goed zien:[21]

> Vijf televisietoestellen hangen naast elkaar aan een rail. Op scherm één verschijnt een naakte ballerina die klassieke danspassen uitvoert, een poos lang daarmee doorgaat, tot ze met haar vinger de linkse rand van het scherm strelend beroert. Het lijkt alsof ze daarmee scherm twee in werking zet, want hierop verschijnt nu eveneens een naakte danseres, die min of meer identieke danspassen ten beelde brengt. Onderwijl gaat dame één voort met haar figuren, sprongen, glissades. De dansbewegingen hoeven niet per se synchroon op elkaar te zijn afgestemd. […] Even nog blijven

> de vijf paar borsten roerloos in complete stilte, worden dan opgeslorpt door een volledig duister. In dit, irriterend lang aangehouden stil donker plots de kreet van de brancardier: [stem van de brancardier:] Hannah! (52:45-54:50).

We luisteren naar een hoorspel waarin een stem, die we kunnen begrijpen als een scenarist-verteller, een multimediale installatie beschrijft van tv-schermen waarop ballet gedanst wordt. De hele beschrijving wordt begeleid door muziek van Micha Hamel gebracht door het Mondriaan-kwartet. Taal, stem, beeld, muziek en lichaam komen in de scène dus samen als esthetische middelen. Media en kunsten staan niet zomaar naast elkaar, maar schuiven in elkaar: de rails doen vermoeden dat de schermen zelf kunnen bewegen zoals de dansende lichamen bewegen terwijl, omgekeerd, de dansers gemedieerd worden door de schermen.

Het einde van het citaat reveleert bovendien dat de installatie niet los staat van het verhaal van de brancardier. Media, met name de oorlogsdocumentaire op tv en de bandopname ervan, bemiddelen zijn relatie tot de traumatische grote geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog én tot de persoonlijke geschiedenis met Hannah. Hebben de media aanvankelijk een duidelijk omschreven rol van bemiddelaar tussen ervaring en werkelijkheid, gaandeweg krijgen ze een abstracter waarde. Zo zal de brancardier de band nooit meer bekijken en toch overal bij zich houden. De danseressen verschijnen in estafette op de schermen zoals de vrouwelijke personages in *Boedapest*, *zei ze* – Hannah, Alice, Ayesha – elkaar afwisselen en overlappen. Hun verhalen zijn als dansbewegingen die deels synchroon zijn, dat wil zeggen: inwisselbaar. In elke interactie spelen ook de schoonheid, het lichaam en de erotiek een rol die in de installatie met kunst verbonden worden.

Zo kunnen we de ekfrasen begrijpen als een bevrijdende abstrahering van trauma en oorlogsgeweld maar tevens als eerbetoon aan de schoonheid en de erotiek die bevrijding mogelijk maken. Poëticaal bekeken integreert Michiels zodoende opnieuw een avant-gardistische tendens. De installaties herinneren aan de videokunst van Nam June Paik en aan de praktijken van de Fluxus-beweging, waarin de combinatie van media en kunstvormen voorop stond. In de andere abstracte fragmenten tonen de schermen bovendien meer alledaagse taferelen, wat naast de intermediale configuratie perfect past in de Fluxus-esthetiek. Michiels' laatste hoorspel zoekt met andere woorden opnieuw andere horizonten op binnen de avant-garde en wel op een manier die past binnen de poëticale ontwikkelingen van het oeuvre. De hoorspelvorm, de fragmentatie en de abstractie, getuigen van esthetische aspiraties die vergelijkbaar zijn met die van de voorgaande hoorspelen, maar de thematiek van geschiedenis en trauma is van een ernst en explicietheid die we in *Hoe laat is het?* en *Samuel, o Samuel* niet aantroffen. We kunnen die eigenheid – inclusief het multimediale en interculturele karakter van het hoorspel – wel kenmerkend

noemen voor *Journal brut*, een cyclus die de hybriditeit van tekst, mens en wereld verwelkomt.

Eigen en vreemd

Uit het voorgaande mag blijken dat de hoorspelen eerder eigen dan vreemd zijn aan Michiels' oeuvre. Ten eerste sluiten ze institutioneel gezien naadloos aan bij zijn activiteiten in het culturele en literaire veld. Michiels is actief betrokken bij radioprogramma's en reflecteert over het hoorspelgenre in zijn literaire kritieken. Daarin ontwikkelt hij al een visie op de mogelijkheden en beperkingen van het medium.

Ten tweede toonde de lectuur van *Hoe laat is het?, Samuel, o Samuel* en *Boedapest, zei ze* dat de hoorspelen passen in Michiels' poëtica en thematiek. De drie laten verschillende manieren zien waarop de avant-gardistische schriftuur van Michiels voortzetting krijgt in de scenario's voor het oor: een ludieke, procedurele poëtica à la OuLiPo in *Hoe laat is het?*, een absurdisme geïnspireerd door Beckett in *Samuel, o Samuel* en een multimediale abstractie die aan Fluxus herinnert in *Boedapest, zei ze*. Die tendensen waren telkens te plaatsen in de poëticale en thematische context van de cyclus waarin de stukken een onderkomen kregen.

De hoorspelen zijn dus eigen aan het oeuvre. Maar ze blijven ook 'vreemd' en vernieuwend, opnieuw zowel in institutionele als in poëticaal-thematische zin. Ten eerste geven de hoorspelen uitzicht op een dimensie van Michiels die onderbelicht gebleven is. Ze zijn vreemd gebleven voor de lezer en onderzoeker, terwijl de auteur nochtans een groot publiek bereikte via de radio, als criticus en als schrijver van hoorspelen. De radio is een belangrijk medium voor de verspreiding van zijn oeuvre, ook over de grenzen: *Orchis militaris* en *Het boek alfa* werden in Vlaanderen, Nederland en Duitsland uitgezonden, *Hoe laat is het?* in Nederland en Duitsland.

Poëticaal en thematisch verkennen de hoorspelen nieuwe wegen via een mediumbewuste omgang met het genre. Wie de stemmenspelen van Michiels beluistert, kan bovendien een grote verwantschap met het *Neue Hörspiel*, de experimentele golf in de Duitstalige radiofonie, opmerken. Van de stemmencollages, geluidsmontages en fragmentarische vertellingen van Jürgen Becker, Peter Handke, Helmut Heißenbüttel en Ernst Jandl waren in de jaren zestig en vooral in de jaren zeventig vertalingen te beluisteren op de Vlaamse radio. Michiels' experimenten misstaan niet in dat rijtje. Dat betekent ook dat hij de mogelijkheden van het medium uitbuit en reflectie op het medium inbouwt. Het is daarbij alsof Michiels beetje bij beetje zijn gehoor aanscherpt, een scherper gehoor ontwikkelt en ook het oor van de luisteraar streelt en kwelt met speelse en ritmische stemmen, ongehoorde geluiden en multimediale abstractie.

Literatuur

Andersch 1961

A. Andersch, 'Russisches Roulette', in: A. Andersch, *Fahrerflucht. Hörspiele.* München, dtv, 1965 [1961], 121-153.

Andersch 1965

A. Andersch, *Fahrerflucht. Hörspiele.* München, dtv, 1965.

Baetens 2012

J. Baetens, 'OuLiPo and Proceduralism', in: J. Bray, A. Gibbons & B. McHale (red.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Londen, Routledge, 2012, 115-127.

Baroni 2014

R. Baroni, 'Tellability', in: P. Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University, 2014, geraadpleegd 20 juli 2018 op http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability

Bernaerts 2009

L. Bernaerts, 'Naar een autonome kijktekst. Ivo Michiels' *Met Dieric Bouts* en *Een tuin tussen hond en wolf* als experimentele filmliteratuur', in: *Spiegel der Letteren*, 51, 3, 319-339.

Bernaerts 2010

L. Bernaerts, '*Game over.* Speltheorie en het ludieke experiment in Ivo Michiels' *Exit*', in: *Nederlandse Letterkunde*, 15, 3, 2010, 241-261.

Bernaerts 2011

L. Bernaerts, 'Alfa, Cobra, Zero. Abstractie, abstracte kunst en *De alfa-cyclus*', in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Ivo Michiels intermediaal*. Gent, Academia Press, 2011, 45-59.

Bernaerts 2016

L. Bernaerts, 'Voice and Sound in the Anti-Narrative Radioplay', in: J. Mildorf & T. Kinzel (red.), *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Berlijn, De Gruyter, 2016, 133-148.

Bluijs & Verschueren 2018

S. Bluijs & E. Verschueren, 'Literaire frequenties. Hoe de Vlaamse radio-omroep auteurs warm maakte voor het hoorspel', in: *Zacht Lawijd*, 17, 2, 69-89.

Bousset 2011

S. Bousset, *Meer dan ik mij herinner. Gesprekken met Ivo Michiels.* Amsterdam, De Bezige Bij, 2011.

Caruth 1996

C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

Crombez 2011

T. Crombez, 'Ivo Michiels intertheatraal. De theaterteksten uit *De alfa-cyclus* in de context van de naoorlogse performatieve cultuur', in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Ivo Michiels intermediaal.* Gent, Academia Press, 2011, 97-112.

VAN DIJK 1975
A.J. van Dijk, 'Babel: literatuur voor de microfoon', in: *NRC Handelsblad,* 09-05-1975.

VAN DURME 1982
Y. Van Durme, *Het luisterspel in Vlaanderen.* Gent, Universiteit Gent, 1982. [licentiaatsverhandeling]

ELIAS 1984
N. Elias, *Time. An Essay.* Oxford, Blackwell, 1992.

ESSLIN 1960
M. Esslin, 'The Theatre of the Absurd', in: *The Tulane Drama Review*, 4, 4, 1960, 3-15.

HORSMAN 2011
Y. Horsman, 'Literature After Radio. Tuning in to Ivo Michiels's *Alfacyclus*', in: *Journal of Dutch Literature*, 2, 1, 2011, 81-98.

HÜHN 2013
P. Hühn, 'Event and Eventfulness', in: P. Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University, 2013, geraadpleegd 20 juli 2018 op http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness

IONESCO 1960
E. Ionesco, 'The Avant-Garde Theatre', in: *The Tulane Drama Review*, 5, 2, 1960, 44-53.

LACAPRA 2014
D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2014.

MAES 1974
J.-M. Maes, *Ivo Michiels*. Brugge, Orion, 1974.

MICHIELS 1954
I. Michiels, '*Akzente. Nieuw Duits letterkundig tijdschrift*', in: *Het Handelsblad*, 03-08-1954.

MICHIELS 1954
I. Michiels, 'Erbarmen voor de boze. Giovanni Papini: *De Duivel*', in: *Het Handelsblad,* 03-11-1954.

MICHIELS 1955
I. Michiels, '*Akzente*', in: *Het Handelsblad*, 13-07-1955.

MICHIELS 1957
I. Michiels, 'Een literair hoorspel en een oorlogsroman', in: *Het Handelsblad*, 18-06-1957.

MICHIELS 1958
I. Michiels, 'Ars clericalis, ars nova', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 1958, 649-650.

MICHIELS 1971
I. Michiels, *Orchis militaris.* Regie: A. van Eyk & F. De Vree. BRT, 30-05-1971.

MICHIELS 1972a
I. Michiels, *Hoe laat is het?* Regie: L. Povel. KRO, 07-11-1972.

MICHIELS 1972b
I. Michiels, *Hoe laat is het?* Hilversum, NOS, 1972. [scenario]

MICHIELS 1973a
I. Michiels, *Samuel, o Samuel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.

MICHIELS 1973b
I. Michiels, *Samuel, o Samuel*. Regie: J. Joos. BRT 3, 08-04-1973.

MICHIELS 1973c
I. Michiels, *Samuel, o Samuel*. Brussel, BRT, 1973. [scenario]

MICHIELS e.a. 1980
I. Michiels e.a., 'Laten we praten. Die mechanische onomatopee', in: L. de Vos, J. Louage, J.-M. Maes (red.), *Ivo Michiels: Een Letterwerker aan het Woord.* Hasselt, Heideland-Orbis, 1980, 190-237.

MICHIELS 1997a
I. Michiels, *Boedapest, zei ze*. Regie: L. Bohlmeijer, NCRV, 28-09-1997.

MICHIELS 1997b
I. Michiels, 'Boedapest, zei ze', in: I. Michiels, *Sissi. Journal brut, boek acht.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1997, 147-205.

MICHIELS 1991
I. Michiels, *Ondergronds bovengronds. Journal brut, boek vijf.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.

MICHIELS 2007
I. Michiels, *De alfa-cyclus.* Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

MICHIELS 2010
I. Michiels, *Het literatuurkritische werk in Het Handelsblad.* Bezorgd door E. Van Damme, B. Nuyens & Y. T'Sjoen. Drie delen. Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010-….

NIEUWSBLAD VAN HET NOORDEN 1967
S.n., 'Nederlandse hoorspelen naar het buitenland', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 21-01-1969.

PUCHERT 1966
R. Puchert, 'Der große Zybilek', in: K. Schöning (ed.), *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969 [1966], 321-340,

PUCHERT 1972
R. Puchert, *De grote Zybilek*. Vertaald door I. Michiels. Regie: H. Niels, BRT, 25-03-1973.

NUYENS 2004
B. Nuyens, 'Ivo Michiels op een keerpunt. Zijn jaren bij *Het Handelsblad* (1948-1957)', in: *Zacht Lawijd*, 3, 3, 2004, 2-27.

NUYENS 2010
B. Nuyens, 'Voorwoord', in: I. Michiels, *Het literatuurkritische werk in Het Handelsblad. Eerste deel*. Bezorgd door B. Nuyens & Y. T'Sjoen. Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010, 1-34.

DE REMIENS 1980
R. de Remiens, 'Ivo Michiels' *Samuel, o Samuel*. Paradise to be regained', in: L. De Vos, J. Louage & J.M. Maes (red.), *Ivo Michiels: een letterwerker aan het woord*. Hasselt, Heideland, 1980, 129-134.

RICHARDSON 2006
B. Richardson, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio State University Press, 2006.

STARINK 1968
J. Starink, *Gesprekken op dinsdag*. Hilversum, KRO, 1968.

T'SJOEN 2003
Y. T'Sjoen, 'Ivo Michiels als literair criticus', in: *Revolver*, 29, 117, 2003, 90-94.

T'SJOEN & NUYENS 2011
Y. T'Sjoen & B. Nuyens, 'Michiels als kunstcriticus. Poëticale verschuivingen in de opstellen van *Het Handelsblad* (1948-1957)', in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Ivo Michiels intermediaal*. Gent, Academia Press, 2011, 159-171.

ZUNSHINE 2006
L. Zunshine, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus, Ohio State University Press, 2006.

NOTEN

1. In het archief van Ivo Michiels bevindt zich een kladversie van de brief. Ik citeer uit de kladversie. Geschreven correcties en doorhalingen werden stilzwijgend overgenomen.

2. Jan Starink (1927-2014) promoveerde in 1952 aan de Nijmeegse universiteit op een proefschrift over de katholieke roman. Hij ging aan de slag bij de radio-afdeling van de Katholieke Radio Omroep (KRO), waar hij actief was als auteur, vertaler, regisseur, bewerker en acteur. Wie een blik werpt op de hoorspelen waarbij hij betrokken was, kan een literaire gerichtheid constateren. Zo schreef hij in 1967 een hoorspel over Jonathan Swift, leende hij zijn stem aan een bewerking van Louis Couperus' *De berg van licht* (1973), regisseerde hij *Drie vrouwen* van Sylvia Plath (1974) en maakte een bewerking van Vondels *Maria Stuart* in 1979. Starink werd het hoofd van de hoorspelafdeling in 1962 en lag aan de basis van het literaire programma Babel (1968-1977). Uit zijn radiowerk blijkt daarnaast een interesse voor avant-garde en experiment, waarin we de contacten met Michiels kunnen situeren. In zijn radio-interviews met Vlaamse auteurs, *Gesprekken op dinsdag* (Starink 1968), heeft hij onder anderen C.C. Krijgelmans, Ivo Michiels, Hugo Raes en Paul de Wispelaere te gast. Verder regisseerde Starink een experimenteel hoorspel van de Italiaanse neo-avant-gardist Edoardo Sanguineti (*Protocollen*, 14-10-1975, verschenen als *Protocolli* in 1969). In de brochures die in het kader van *Babel* verschenen, besteedde Starink aandacht aan James Joyce en Virginia Woolf. Samen met zijn vrouw, de dichteres Gertrude Starink (die occasioneel meewerkte aan literaire programma's van de KRO) vertaalde hij

Laurence Sternes *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* in 1990. In het kader van het literatuurprogramma *Babel* maakte Starink een 'akoestische versie' van Michiels' *Exit* (Starink in Van Dijk 1975).

3. Of Michiels daarvan op de hoogte was, is onduidelijk.

4. Het typoscript in het Michiels-archief bevat een correctie in potlood en een in balpen. Eerst stond er 'de tekst' (typoscript), dan 'de gesproken tekst' (potlood) en ten slotte het paradoxale 'de geschreven d.i. gesproken tekst'.

5. De roman verscheen in 1968. Het hoorspel werd op 24 oktober 1967 in het Duits uitgezonden door Radio Bremen en op 20 november 1967 voor het eerst door de NCRV. De opnamedatum van de Vlaamse versie is 19 maart 1971; op 30 mei 1971 zond BRT 3 het hoorspel uit. Ik baseer me op de opname uit 1971. Het statuut van de twee versies uit 1967 heb ik niet kunnen achterhalen.

6. Michiels werkte met Freddy De Vree samen om het hoorspel te realiseren. Voor een analyse van stem en poëtica in dat hoorspel verwijs ik naar Bernaerts 2016.

7. Alle literatuurkritieken zijn ook opgenomen in Michiels 2010.

8. Michiels verwijst met 'Nederlandse schrijvers' zo te zien naar de Nederlandstalige schrijvers in België. Later in het artikel somt hij immers Vlaamse schrijvers op: 'Voor zover we weten hebben te onzent een Walschap, een Teirlinck, een Elsschot, een Claus nog niet een dergelijke stap [namelijk tot het schrijven van een hoorspel] gezet.'

9. In 1958 geeft Michiels in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* een antwoord op de vraag 'Gaat de roman ten onder?' waarin hij dezelfde vergelijking maakt om een avant-gardistische, abstracte romanschriftuur te bepleiten. De roman zal overleven als hij zichzelf op die manier opnieuw uitvindt (Michiels 1958).

10. Het hoorspel kan op die manier tussen twee nieuwsbulletins uitgezonden worden.

11. De hoorspelen van Andersch die in *Fahrerflucht* gebundeld werden, werden uitgezonden in België, Denemarken, Frankrijk, Italië, Joegoslavië, Monaco en Zweden (Andersch 1965). Pucherts hoorspel maakt deel uit van Klaus Schönings beeldbepalende bloemlezing *Neues Hörspiel. Texte Partituren* (1969).

12. Andersch had zijn verhaal aanvankelijk als een filmscenario opgevat en ziet het resultaat ook als 'einen ganz bewußt unternommenen Versuch […], gleichzeitig Film, Hörspiel und Erzählung sein zu wollen' (Andersch 1965, 155). Van *Het afscheid* maakte Michiels zelf een filmscenario, dat regisseur Roland Verhavert als uitgangspunt nam voor de verfilming.

13. Beckett fungeert als een referentiepunt in het werk van Michiels. Als redacteur introduceert hij Beckett in het literaire tijdschrift *Randstad* in de jaren zestig. Hij schrijft een lezing/performance over Beckett, die opgenomen wordt in *Ondergronds bovengronds* (1991, 235-264) en analyseert in gesprekken met auteur Claude Krijgelmans Becketts essay over Proust (Bousset 2011, 153). Beckett drukt zijn appreciatie voor het werk van Michiels uit (Michiels e.a. 1980, 224) en noemt *Orchis militaris* naar verluidt het beste werk dat hij in 1969 heeft gelezen.

14. In het scenario onderscheidt Michiels 181 stemmen. Er zijn enkele verschillen op te merken tussen het scenario (Michiels 1972b) en de gepubliceerde tekst (Michiels 1973a). Waar die verschillen van belang zijn voor de analyse en interpretatie, geef ik ze aan.

15. In het algemeen zijn de procedés en thema's die Michiels uitwerkt, vergelijkbaar met die van de experimentele hoorspelen van bijvoorbeeld Jürgen Becker, Samuel Beckett, Peter Handke en Gerhard Rühm.
16. In andere taferelen maakt het scenario wel een onderscheid tussen 'man' en 'vrouw', waardoor het informatie geeft over sekse/gender en leeftijd. Die verschillen zijn ook hoorbaar in de realisatie.
17. Vooral in het theater is absurdisme met avant-garde geassocieerd. Zie naast het werk van Esslin bijvoorbeeld Ionesco's 'The Avant-Garde Theatre' (1960).
18. Door de weglating van de hoge do is het einde open.
19. De tekstgenese en de wijzigingen zijn een verhaal op zich, waarvoor hier geen plaats is. Ik concentreer me hier op de auditieve realisatie, maar verwijs naar de plaats in de gepubliceerde tekst als die dezelfde tekst biedt.
20. Overigens is ook een autobiografische lectuur mogelijk, zij het op een abstract niveau. Michiels was tijdens de Tweede Wereldoorlog brancardier in een burgerlijk hospitaal in Duitsland (Lübeck). Zijn ervaringen tijdens de oorlog zijn een formatief gegeven in zijn literatuur.
21. Hier wijkt de tekst van het hoorspel af van het gepubliceerde scenario. Ik citeer uit het hoorspel.

Mercedes, *Nachtverkeer* en de valkuilen van empathie

De hoorspelen van Walter van den Broeck

Ellen Beyaert

In een brief aan Beatrix van Oranje Nassau, waarin hij de toenmalige Koningin der Nederlanden op een veeleer ludieke wijze aanspoort om de nakende sluiting van de normaalschool in Lier[1] tegen te gaan, stelt Walter van den Broeck (°1941) zich aan Hare Majesteit voor als 'schrijver van boekwerken, theaterstukken, scenario's, hoorspelen, enzovoorts' (Van den Broeck 1993, 183). Hoewel de auteur zelf naar zijn hoorspelactiviteiten verwijst, krijgt dat facet van zijn werk nauwelijks aandacht in de secundaire literatuur. Van den Broeck is vóór alles bekend om zijn proza- en theaterwerk[2] – commentatoren brengen zijn hoorspelen vooral (terloops) ter sprake om de veelzijdigheid van de auteur te beklemtonen.[3] Tijdens een interview voor een themanummer van *Yang* (1979, 12-50) dat gewijd is aan Van den Broeck, vermeldt Luc Decorte Van den Broecks 'luister- en tv-spelen' (24) bijvoorbeeld in één adem met zijn interviews en opstellen, met als enige doel de auteur te vragen hoe hij die 'veelzijdigheid' verklaart.[4] Een uitzondering is *Top 31*, Van den Broecks allereerste hoorspel. Hoewel critici dat werk af en toe vermelden, doen ze dat overwegend om het belang van het 'wij-gevoel' in Van den Broecks (proza- en theater)werk te benadrukken[5] of om aan te tonen dat de auteur vaak in zijn werk optreedt. Op het hoorspel zelf gaat men echter niet dieper in. Dat is onterecht: Van den Broecks hoorspelen sluiten namelijk naadloos aan bij zijn oeuvre. Zo wordt het thema van het niet begrijpen van de ander – een prominent thema in zijn werk – ook in zijn hoorspelen gerealiseerd. De stijl draagt eveneens duidelijk de stempel van de auteur. Nader onderzoek van Van den Broecks hoorspelen is dan ook op zijn plaats.

Algemeen kunnen we twee soorten hoorspelen in Van den Broecks oeuvre onderscheiden: enerzijds adaptaties van zijn prozawerk (*Het dorpsgeheim* en *Mercedes*), anderzijds audiogene stukken van zijn hand (*Top 31* en *Nachtverkeer*).[6] *Top 31* (regie: Jos Joos) en *Nachtverkeer* (regie: André Lefèvre) schreef hij specifiek voor de radio, in opdracht van de toenmalige BRT. *Nachtverkeer* verscheen later nog als 'Yolande' in de verhalenbundel *Een vrouw voor elk seizoen* (2011). Voor *Top 31* trok de auteur meteen alle (klank)registers open: het is met stip zijn meest experimentele luisterspel en het is duidelijk geënt op de internationale experimentele hoorspeltraditie (Huwi-

ler 2005). De opnamedatum is 18 mei 1973. Het stuk werd twee maal uitgezonden: op zondag 23 september 1973 en een week later, op zondag 30 september (VRT-archief). Van den Broecks betrokkenheid bij *Top 31* was naar eigen zeggen heel groot.[7] Het hoorspel is een (fictief) radioprogramma waarin Van den Broeck (vertolkt door de auteur zelf) te gast is voor zijn 31ste verjaardag. Dialogen tussen de auteur en de DJ (vertolkt door Mike Verdrengh) worden afgewisseld met nieuws- en weerberichten die op 28 maart 1972[8] werden uitgezonden, fragmenten uit liedjes met autobiografische associaties,[9] geluidsfragmenten van zijn ouders, broer, zus, vrouw en kinderen (eveneens opgenomen door Van den Broeck zelf), gedramatiseerde stripverhalen (Nero, Suske en Wiske) die op zijn verjaardag in de krant stonden, enzovoort.

Ook *Nachtverkeer* schreef Van den Broeck specifiek voor de radio – bij de productie zelf was hij echter niet betrokken.[10] Het script dateert van 1997 (Van den Broeck 1997) dus het kan ten vroegste in dat jaar zijn uitgezonden (wanneer precies vermeldt de VRT-catalogus niet).[11] Kort samengevat gaat *Nachtverkeer* over de driehoeksrelatie tussen Yolande, Maarten en Gerard, waarbij de luisteraar op het verkeerde been wordt gezet: de man die aanvankelijk de echtgenoot lijkt te zijn, blijkt later de minnaar, en omgekeerd. Hoewel het hoorspel minder experimenteel is dan *Top 31* – het lijkt meer aan het theater dan aan de internationale hoorspeltraditie te refereren – maakt het vaak gebruik van mediumspecifieke elementen (vgl. onder). In *Nachtverkeer* treedt Van den Broeck niet op, maar het verhaal is wel zichtbaar (of beter: hoorbaar) geschreven om beluisterd te worden. Dat is onder andere te zien aan de veelvuldige regieaanwijzingen in het script. Van den Broeck legt ook zelf de klemtoon op het belang van het medium: tijdens het reeds aangehaalde interview met Bart Stouten stelt de auteur dat 'je [...] onvermijdelijk naar dat medium [de radio] toe [schrijft]' (Stouten 2005, 02:06-02:09).

Die uitspraak maakt het minder aannemelijk dat de auteur (in dezelfde mate) betrokken was bij de hoorspelbewerkingen van *Mercedes* en *Het dorpsgeheim*. Van den Broeck bevestigt dat in een recente reactie: 'Je zult het niet geloven, maar ik kan mij niet herinneren dat van *Het dorpsgeheim* en *Mercedes* ooit een hoorspelbewerking is gemaakt. Dus mijn betrokkenheid zal niet heel groot geweest zijn'.[12] Beide hoorspelen (geregisseerd door Roland Van Opbroecke en respectievelijk uitgezonden op 1 februari 1987 en 1 maart 1987) zijn adaptaties van twee verhalen uit Van den Broecks verhalenbundel *Aangewaaid. Sterke verhalen*, gepubliceerd in 1986. Specifiek radiofonische elementen zijn nauwelijks aanwezig. In het geval van *Het dorpsgeheim*[13] is er slechts één stem (Walter Cornelis) die de tekst uit *Aangewaaid* integraal voorleest. De stem is weliswaar dramatisch aangezet maar andere radiofonische elementen zijn er niet te vinden – de verteller neemt zelfs de uitspraken (in directe rede) van de andere personages voor zijn rekening. Hoewel dergelijke elementen iets meer aanwezig zijn in *Mercedes* (bijvoorbeeld een lichte echo die een lege ruimte sugge-

reert, of het geluid van het uitgieten van een frisdrankje), is ook dat hoorspel veeleer een geschreven tekst die ‘dramatisch’ wordt voorgedragen door een acteur (hier: Ward De Ravet).[14] Beide hoorspelen leunen met andere woorden dichter aan bij het luisterboek dan bij het hoorspel. Toch beschouw ik ze beide als hoorspelen. Immers: ‘het onderscheid tussen hoorspel en aangrenzende genres is niet absoluut’ (Bernaerts 2014, 109). Bovendien werden beide stukken expliciet aangekondigd als ‘luisterspel’ wanneer ze werden uitgezonden op de BRT (VRT-archief).

Het belang van empathie

Hoewel er vormelijk heel wat verschillen zijn tussen Van den Broecks hoorspelen, zijn er verhaalintern wel duidelijke overeenkomsten. Voor dit artikel isoleer ik twee belangrijke motieven: enerzijds de elementen van verrassing en nieuwsgierigheid, anderzijds het (niet) begrijpen van de ander. Die aspecten komen vooral in *Mercedes* en *Nachtverkeer* duidelijk naar voren. Van den Broeck legt zelf de nadruk op het belang van de verrassing: in zijn terugblik op *Nachtverkeer* verklaart hij dat hij verrassingen ‘niet alleen heel plezierig maar ook heel nuttig’ vindt (Stouten 2005, 40:58-41:00). De verrassing in *Nachtverkeer* situeert zich op het niveau van de luisteraar, die uiteindelijk ontdekt dat de zogenaamde echtgenoot van Yolande eigenlijk haar minnaar is, en omgekeerd. In *Mercedes* ligt het element van de verrassing op het interne niveau: het ik-toen ontdekt dat de ‘eerlijke’ briefschrijver een oplichter is. Op het niveau van de luisteraar ligt de nadruk in dit hoorspel op nieuwsgierigheid: de tekst geeft aan dat er *iets* gebeurd is – de luisteraar moet zelf uitvissen wat precies.[15] In wat volgt behandel ik verrassing en nieuwsgierigheid samen omdat ze, om met Sternberg te spreken, tot dezelfde ‘familie’ behoren ‘as gap-dependent interests, sequences, hence forces for ambiguity and hypothesis-making’ (Sternberg 1992, 524). Verrassing en nieuwsgierigheid beschouwt Sternberg (1992, 534), samen met spanning, als ‘the master functions of narrative’. Ook het al dan niet begrijpen van de ander is een essentieel aspect in Van den Broecks werk: ‘de mens en de realiteit waarin hij leeft [zijn] uiterst complex […] en in feite ongrijpbaar als geheel’ (Vermeiren 1982, 7). Ook de auteur zelf geeft aan dat hij zich volkomen bewust is van de ‘onmogelijkheid om vanuit de ander te denken’ (Decorte 1979, 36). Dat hangt samen met de onmogelijkheid tot communicatie, volgens regisseur André Lefèvre (Stouten 2005) ‘een van […] de grote elementen’ (41:47-41:49) in Van den Broecks werk.[16] Voornamelijk in *Nachtverkeer* is het niet-begrijpen van de ander een belangrijk motief, op het interne én op het externe niveau.

Mij interesseert vooral hoe verrassing, nieuwsgierigheid en het al dan niet begrijpen van de ander samenhangen met empathie. Literatuurwetenschapper Suzanne Keen (2007, 5) definieert het begrip empathie als volgt: ‘In empathy […] we feel what we believe to be the emotions of others’. Enerzijds is er dus sprake van emotionele

betrokkenheid (affectieve empathie), anderzijds proberen we de situatie te bekijken (of preciezer: te begrijpen) vanuit het perspectief van de ander (*perspective taking* of cognitieve empathie).[17] Wanneer het gaat over het al dan niet begrijpen van de ander, treedt het cognitieve aspect van empathie dus op de voorgrond. Dat geldt ook voor fictionele personages. Zo beschouwt Jens Eder (2006, 69) 'understanding and perspective taking' als een van de vijf manieren om een band op te bouwen met personages (Eder zegt: *being close*). Meer zelfs: 'Sharing the character's perspective [concerning his emotions, values, and goals] seems to be necessary to being close to him *in an empathic sense*' (Eder 2006, 74; mijn cursivering). Cognitieve empathie en begrip gaan dus hand in hand.

De band tussen empathie en nieuwsgierigheid is iets minder vanzelfsprekend. Om nieuwsgierigheid op te wekken, focust het verhaal op het ontbreken van een antecedent (Sternberg 1992, 524). Als we (de lezer, de luisteraar, …) weten dat we iets niet weten, ondernemen we volgens Sternberg (525) onmiddellijk stappen om zo goed mogelijk te begrijpen wat er aan de hand is. Empathie kan daarbij een handig hulpmiddel zijn. In het geval van verrassing gebeurt het omgekeerde: het verhaal legt niet de focus op maar leidt net de aandacht af van een ontbrekend antecedent (524). Een verrassing komt met andere woorden onverwacht, en in principe speelt empathie hier geen rol in. Een bepaalde verrassing kan echter wel een andere (wellicht grotere) impact hebben wanneer de lezer/luisteraar zijn of haar empathie al heeft gedistribueerd over de personages. Als de lezer/luisteraar al een tijdje in het perspectief van een bepaald personage is geplaatst (via focalisatie) en dat personage komt onaangekondigd in een hachelijke situatie terecht, dan wordt het verrassingseffect immers groter. Dat is in *Nachtverkeer* het geval.

Zoals zal blijken, wordt empathie zowel in *Mercedes* als in *Nachtverkeer* geproblematiseerd: *Mercedes* toont het gevaar of de valstrik van empathie, terwijl *Nachtverkeer* de moeilijkheid van empathie thematiseert. De zogenaamde 'valkuilen' komen uitgebreid aan bod in *Die dunklen Seiten der Empathie* (2017) van Fritz Breithaupt, waarin hij inzoomt op de negatieve effecten van empathie (zoals manipulatie en zelfs sadisme). Beide hoorspelen wekken empathie tevens op een andere manier op. Op het terrein van de romanliteratuur bakende Keen een aantal narratieve technieken af die, in verschillende constellaties, de deur naar empathie open kunnen zetten.[18] Zowel identificatie (een gevolg van onder andere bepaalde karakteriseringstechnieken) als de vertelsituatie kunnen de empathie voor fictionele personages (in haar woorden: narratieve empathie) aanwakkeren (Keen 2007, 93). Ook het tonen van empathische reacties tussen personages kan de empathie van de lezer stimuleren (121). Keens bevindingen kunnen we zonder veel problemen toepassen op het hoorspel: net als in een roman treden in een hoorspel fictionele personages op waarmee de toehoorder zich al dan niet kan *identificeren*, die op een bepaalde manier worden *gerepresenteerd* en die doorgaans onderling *interageren* (op een al dan niet empathische manier). Ter-

wijl Keen zich toelegt op de roman en narratieve technieken bespreekt die eigen zijn aan het tekstuele medium, moeten we bij het hoorspel uiteraard rekening houden met een extra laag, meer bepaald de audiofonie. Audiofonische elementen kunnen immers mee zorgen voor de realisatie van empathie. Daarom vul ik Keens inzichten over empathie aan met inzichten uit de filmtheorie (Eder 2006). Sommige aspecten van het hoorspel sluiten immers aan bij de roman, terwijl andere (meer bepaald de audiofonische laag) aansluiten bij de film.

Betekenis wordt in hoorspelen niet alleen gegenereerd door verbale maar ook door non-verbale elementen, zoals 'language, voice, music, noise, silence, fading, cutting, mixing, the (stereophonic) positioning of the signals, electro-acoustical manipulation, and original sound (actuality)' (Huwiler 2005, 51). Daaruit kunnen we afleiden dat audiofonische elementen naast narratieve betekenis ook narratieve empathie kunnen generen. Volgens Bernaerts (2014, 110) kunnen 'stem, geluid en muziek […] ten dienste [staan] van onmiddellijke effecten', waaronder 'de empathie van de luisteraar vergroten'. Andere effecten zijn: 'een realiteitsillusie creëren, de spanning opvoeren, de psychologie van de personages onderstrepen' (110). Zo blijkt de auditieve dimensie ook in *Mercedes* en *Nachtverkeer* een effectief middel te zijn om de kans op identificatie met een personage te vergroten (of te verkleinen). In die hoorspelen zijn het bovenal de stem van de personages en de achtergrondgeluiden die daartoe bijdragen, hoewel die achtergrondgeluiden in *Mercedes* veeleer schaars zijn: de stem helpt bij de karakterisering van de personages, terwijl geluid – zoals het kraken van een bed – de werkelijkheidsillusie versterkt. André Lefèvre stelt het als volgt: 'Je moet sowieso met die stem proberen een personage te creëren, op te wekken. […] Het gaat erover dat je iets met het woord creëert, dat ofwel een persoon is, ofwel een sfeer, een situatie, *die de luisteraar meeneemt*, die hem *betrekt* in een situatie' (Stouten 2005, 09:43-10:07; mijn cursivering). Die betrokkenheid is eveneens verbonden met empathie.

Mercedes en het gevaar van empathie

Als we *Mercedes* vanuit een 'empathische' invalshoek bekijken, wordt al snel duidelijk dat empathie een niet te verwaarlozen rol speelt. Om dat aan te tonen, onderscheid ik twee niveaus waarop empathie kan functioneren: enerzijds het niveau van de luisteraar (in wat volgt noem ik dit het 'externe' niveau), anderzijds het niveau van de personages binnen het verhaal (empathie tussen personages; in wat volgt het 'interne' niveau).

Kort samengevat gaat *Mercedes* over een gestolen Mercedes die een week later netjes (en anoniem) wordt teruggebracht, samen met een brief waarin de 'dief' zich uitgebreid verontschuldigt. In die brief vertelt hij dat zijn vrouw plots weeën kreeg en hij

de auto, die vlakbij stond en niet op slot zat, in een vlaag van paniek gebruikte om haar naar het ziekenhuis te brengen opdat ze niet in de struiken zou moeten bevallen. Nadien durfde hij de wagen niet terug te brengen, omdat hij bang was aangehouden te worden. Maar zijn schuldgevoel werd zo groot dat hij de Mercedes uiteindelijk toch terugbracht – anoniem weliswaar, uit schrik voor de reactie van de eigenaar. Uit dankbaarheid en bij wijze van verontschuldiging steekt hij bij de brief twee gratis tickets voor een theatervoorstelling. Uiteindelijk blijkt het om een oplichter te gaan: terwijl man en vrouw de theatervoorstelling bijwonen, haalt de briefschrijver hun villa leeg.

Op het externe niveau is het element van de nieuwsgierigheid van groot belang. De verteller beklemtoont van meet af aan dat er ‘iets’ gebeurd is; de luisteraar komt pas op het einde van het hoorspel te weten wat precies. Gaandeweg vallen de puzzelstukjes in elkaar. Doordat het de nieuwsgierigheid activeert, vergroot het verhaal/hoorspel mogelijk de betrokkenheid van de lezer/luisteraar (Ryan 2009, 56), hetgeen (onder meer) empathie kan teweegbrengen. De nieuwsgierigheid wordt al vanaf de allereerste zin gewekt: ‘Neemt u mij niet kwalijk dat ik u zelfs geen krat kan aanbieden om op te zitten, de nieuwe meubels worden straks pas geleverd. ’t Is ook allemaal zo snel gegaan’ (00:01-00:10). Wie is die ‘u’ waar de man tegen spreekt? Wat precies is er zo snel gegaan? Iets later komt de luisteraar – met een beetje gezond verstand – te weten dat het om een inbraak gaat: ‘Dát hebben ze ons tenminste nog laten houden, dat stopcontact’ (00:24-00:27). Wat er precies gebeurd is, is blijkbaar de moeite. Zo krijgen we althans van de protagonist te horen: ‘Ik heb u speciaal laten komen, omdat wat mij is overkomen zo onwaarschijnlijk, zo idioot is, dat geen mens mij wil geloven. En toch is het allemaal waar van a tot z’ (01:36-01:48). Vervolgens doet hij het verhaal over zijn Mercedes uit de doeken, evenwel met heel wat uitweidingen. Die vertelstijl zorgt er niet alleen voor dat de nieuwsgierigheid steeds groter wordt (meer bepaald: wat is er nu eigenlijk precies gebeurd?), het verhoogt tegelijk het realiteitseffect en de geloofwaardigheid van het gebeuren (het is ‘allemaal waar van a tot z’). Ook dat heeft doorgaans een positief effect op empathie: ‘closeness [to a character] depends on the degree of *perceived realism* of [the fictional] world’ (Eder 2006, 70; cursivering door de auteur). Die ‘closeness’ kunnen we, zoals reeds vermeld, linken met empathie. Ook de audiofonische elementen kunnen de empathie van de luisteraar stimuleren en helpen bij het creëren van een realiteitseffect of het vergroten van de spanning (Bernaerts 2014, 110). Hoewel *Mercedes* een adaptatie is van een kort verhaal en veel minder gebruik maakt van radiospecifieke elementen dan bijvoorbeeld *Nachtverkeer*, dragen de intonatie van de verteller/protagonist en de enkele achtergrondgeluiden (bijvoorbeeld de lichte echo die een lege ruimte suggereert) wel degelijk bij tot het realiteitsgehalte. Bovendien vergroten ze de nieuwsgierigheid.

Mercedes speelt voortdurend met dat wekken van nieuwsgierigheid. Dat vergroot zoals gezegd de betrokkenheid van de luisteraar, wat aanleiding kan geven tot empa-

thie. Het empathische effect kan eventueel nog toenemen doordat de verteller het empathische traject dat hij zelf heeft meegemaakt stap voor stap weergeeft – zo kan de luisteraar openstaan voor dezelfde empathie. De autodiëgetische verteller (het ik-nu) neemt de luisteraar namelijk mee in het verhaal, dat hij vertelt vanuit het verhaalinterne perspectief van het ik-toen. Dat blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit het volgende citaat:

> Maar om kort te gaan: het werd donker, we keken een paar uur televisie, aten nog een hapje en gingen toen naar bed. De volgende ochtend word ik, zoals elke zondag, gewekt door dat stomme gebeier van de kerkklokken. Ik sta op, kijk wat versuft naar buiten, loop naar de badkamer, maar ren dan als de vliegende tering terug naar het raam. 'Gestolen!' schreeuw ik. 'Hij is gestolen!' (03:25-03:53).

Volgens heel wat onderzoekers stimuleert zo'n perspectief de identificatie met het personage (en bijgevolg de empathie van de lezer/luisteraar) het best (Keen 2007, 96). De intonatie van het personage draagt daartoe opnieuw bij. Naast empathie zijn er echter nog vele andere effecten denkbaar. Die effecten hangen enerzijds af van de persoonlijkheid en de achtergrond van de luisteraar. Die kan bijvoorbeeld antipathie voelen voor de 'rijke renteniers' met hun Mercedes en hun villa, in plaats van empathie. Anderzijds speelt ook de retorische structuur van het hoorspel zelf een rol. Men kan het relaas evengoed opvatten als iets kolderieks en niet als een persoonlijk drama. Zo eindigt het verhaal – zoals bij een grap – met een *pointe* en zit er in de intonatie een bepaalde vorm van distantie. In dat geval is er van empathie nauwelijks sprake.

Op het interne niveau is het belang van empathie daarentegen onbetwistbaar. Men zou zelfs kunnen stellen dat de hele plot erop gebaseerd is: als het koppel geen empathie zou hebben gehad voor de briefschrijver, zou de inbraak nooit hebben plaatsgevonden. Op het niveau van het verhaal wordt empathie met andere woorden geproblematiseerd. In zijn brief gebruikt de oplichter immers een aantal 'empathische' technieken om het koppel te overtuigen naar de theatervoorstelling te gaan. Zo laat hij uitschijnen dat hij zichzelf in het perspectief van de protagonist kan verplaatsen (cognitieve empathie): '*U zal wel* erg ongerust zijn geweest, omdat ik zonder uw medeweten uw wagen heb geleend' (06:45-06:52, mijn cursivering) en '*U zal wel begrijpen* waarom ik liever niet zeg welk ziekenhuis' (08:19-08:23, mijn cursivering). Door te insinueren dat de brieflezer het 'wel zal begrijpen' hoeft de briefschrijver niet te verklaren waarom hij de naam van het ziekenhuis niet prijsgeeft. Verder tracht hij in te werken op de emoties van de brieflezers. Hij doet met andere woorden een beroep op hun affectieve empathie: hij vertelt dat hij werkloos is (dat benadrukt hij op het einde van de brief nog een tweede maal) en dat zijn vrouw hoogzwanger was en bijgevolg 'radeloos' (07:32). De briefschrijver geeft ook aan 'doodsbenauwd' (08:31) te zijn omdat hij '*ongewild* een strafbaar feit [heeft] gepleegd' (08:40-08:43,

mijn cursivering), hij onderstreept zijn 'angst om aangehouden te worden' (08:44-08:46) en voelt zich 'aldoor schuldiger' (09:18). Als klap op de vuurpijl sluit hij zijn brief af met: 'uit dankbaarheid hebben wij ons dochtertje Mercedes genoemd' (10:45-10:50).

Het is duidelijk dat de briefschrijver zijn vermogen tot empathie gebruikt om het koppel te misleiden. Die empathie mist haar effect niet: de vrouw 'kreeg zowaar de tranen in de ogen' (11:03-11:05) en was 'het sterkst ontroerd' (12:25-12:26) door de theatertickets, terwijl de man 'meteen sympathie op[vatte] voor de jonge vader' (11:32-11:34). Empathie is hier met andere woorden verbonden met gender. De vrouw reageert empathisch op de vrouw van de briefschrijver, omdat zij zich 'nog levendig haar eigen moeilijke bevallingen [herinnert]. [...] Zij zag dat arme kind daar al in die berm liggen, midden in de nacht en van god en iedereen verlaten' (11:09-11:30). Precies omdat ze een vrouw is en zelf al een kind heeft gebaard, kan ze zich perfect in het perspectief van de hoogzwangere vrouw plaatsen. De man, zelf ook vader, verklaart vooral bewondering te hebben voor de 'jonge vader' en 'zijn zin voor initiatief en zijn eerlijkheid. Twee deugden die ik ook altijd heb gehad en waarmee ik het ver heb geschopt in het leven, al zeg ik het zelf' (11:35-11:44).[19] Gender is blijkbaar essentieel om de ander te begrijpen. Dat sluit aan bij wat Patrick Colm Hogan (2003, 141) 'categoriale empathie' noemt, oftewel empathie gebaseerd op identificatie met de *in-group*.[20] Het verklaart ook de verschillende reacties van de personages: de vrouw empathiseert op een veeleer emotionele wijze (affectieve empathie), wat duidelijk naar voren komt in de woordkeuze ('tranen in de ogen', 'dat arme kind', 'sterkst ontroerd'). De man empathiseert daarentegen veel rationeler (cognitieve empathie), hetgeen eveneens blijkt uit het woordgebruik ('sympathie', 'bewonderde', 'onder de indruk', ...). Empathie lijkt daarnaast ook samen te gaan met (sociaal-economische) klasse: de rijke renteniers (met een villa en een Mercedes voor de deur) hebben empathie voor het jonge koppel dat veel lager op de sociale ladder staat (zij hebben geen Mercedes maar een fiets, ze hebben bovendien geen werk, geen geld, ...). De briefschrijver buit dit gegeven uit door die sociale afstand te beklemtonen. Vanuit die ontroering trapt het koppel in de valkuil van empathie: ze besluiten de twee theatertickets te accepteren. Want 'niet gaan betekende zoveel als die jongen zijn excuses afwijzen, zei ze. Daar zat iets in' (12:45-12:52). De rest is geschiedenis.

Nachtverkeer of de moeilijkheid van empathie

In *Nachtverkeer* is niet de nieuwsgierigheid maar het element van de verrassing essentieel. De verrassing – en bij uitbreiding het hele hoorspel – steunt op een misverstand, namelijk 'door te denken dat *die* met *die* getrouwd is en dat blijkt niet het geval te zijn, of dat *die* en *die* niet getrouwd zijn en die zijn wel getrouwd' (Stouten 2005, 40:38-40:47; mijn cursivering). André Lefèvre, de regisseur van het hoorspel, stelt

het als volgt: '[H]et lijkt op zichzelf een zeer simpel, eenvoudig verhaaltje over een ménage-à-trois maar als puntje bij paaltje komt, is hij [Van den Broeck] je constant op het verkeerde been aan het zetten' (Stouten 2005, 42:22-42:32).[21] Naar eigen zeggen vindt Van den Broeck zo'n verrassingseffect nuttig omdat 'we [...] altijd zo snel klaar zijn met oordelen over mensen en over dingen' (Stouten 2005, 41:01-41:06). Die menselijke neiging tracht hij aan het licht te brengen in *Nachtverkeer*: 'Als je het verhaal helemaal tot z'n einde volgt, dan krijg je een heel ander beeld van wat daar écht aan de gang is' (Stouten 2005, 41:09-41:18). Dat ligt in dezelfde lijn van wat Sternberg stelt:

> There is no shock of discovery without a hidden gap in plot continuity for the reader to discover behind time, [...] to give a first and false impression – persuasive yet at best partial – before full and true knowledge is attained, *if only knowledge of the trick played by art on our ignorance, credulity, stock responses, habits of reading and thinking* (Sternberg 1992, 519; mijn cursivering).

Dat sluit tevens aan bij de titel van het hoorspel. Want, zo zegt Lefèvre, '[i]n de nacht zie je de dingen anders, je ziet dingen die er niet zijn omdat er schaduwen zijn' (Stouten 2005, 42:39-42:43). In dat opzicht kunnen we stellen dat empathie wordt geproblematiseerd op het externe niveau: we denken iets te begrijpen, maar uiteindelijk blijkt dat begrip incorrect te zijn. Ook volgens Sternberg (1992, 531) is verrassing een index voor 'false understanding'. De verrassing brengt hier met andere woorden een van de valkuilen van empathie aan het licht. Het verrassingseffect is in *Nachtverkeer* overigens louter van toepassing op het externe niveau, aangezien de personages zelf 'weten' hoe de vork precies aan de steel zit.[22] Immers: 'we may equally experience surprise about what the characters have long known, expected, or undergone' (Sternberg 1992, 510).

Aangenomen dat de verrassing een van de valkuilen van empathie onthult, dan moet er allereerst sprake zijn van empathie voor de personages. Ook dat is problematisch. De empathie van de luisteraar (als die überhaupt aanwezig is) kan namelijk naar verschillende personages uitgaan. Als de luisteraar Maarten construeert als een 'slachtoffer' van overspel, is het voor hem of haar (die overspel immoreel vindt en dus 'moraliseert') eenvoudiger om zich met dat personage te identificeren en bijgevolg ermee te empathiseren. Men kan zich per slot van rekening makkelijker vereenzelvigen met (wat men beschouwt als) een positief personage: 'moral evaluation is an important factor in bringing forth affective closeness or distance' (Eder 2006, 78). Audiofonie speelt in dat spel van nabijheid en afstand ook een rol. Zo evoceren de achtergrondgeluiden heel verschillende ruimtes: de intimiteit van de slaapkamer (opgeroepen door het krakende bed) waar Maarten ligt te slapen staat bijvoorbeeld tegenover de publieke ruimte van het café (met veel geroezemoes en achtergrond-

muziek) waar Yolande Gerard ontmoet. De eerste ruimte suggereert nabijheid, de tweede afstand.[23]

Daarnaast stelt psycholoog Martin Hoffman dat medelijden voor de toestand van een 'slachtoffer' kan worden opgewekt als dat zogenaamde slachtoffer geen controle heeft over de pijn die hij of zij ervaart (naar Keen 2007, 18).[24] Dat is hier het geval: verschillende elementen uit de tekst wijzen er in eerste instantie op dat Maarten de onwetende echtgenoot is, die bedrogen wordt door zijn vrouw Yolande. Onder meer de audiofonie legt die onwetendheid van Maarten bloot. De diepe ademhaling die te horen is op de achtergrond suggereert dat de personages slapen, wat tevens het werkelijkheidsgehalte verhoogt. Als de telefoon rinkelt en Yolande met gedempte stem antwoordt, krijgt de luisteraar het idee dat de inhoud van het telefoongesprek geheim is.[25] Wanneer Yolande stilletjes zegt 'Heb nog wat geduld, hij slaapt nog maar net' (01:55-01:58), vermoedt de luisteraar wellicht dat er sprake is van overspel: Yolande heeft blijkbaar heimelijk afgesproken met een ander. Maartens slachtofferrol staat extra in de verf als hij wakker wordt: hij weet niet wat er aan de hand is ('Wie was dat aan de telefoon?', 02:07) en is zelfs bezorgd wanneer Yolande opstaat ('Om twee uur 's ochtends? Is er wat?', 02:18-02:20). Zijn intonatie accentueert die bezorgdheid. Onmiddellijk daarna komen we echter te weten dat het niet de eerste keer is dat zo'n situatie zich voordoet. Na een diepe zucht zegt Maarten: 'O! Zijn we weer zover?' (02:23-02:24); 'Hij zit weer op je te wachten' (02:29-02:31), 'In dat louche rendezvoushuis' (02:34-02:35); 'Om daarna hitsig met elkaar de koffer in te duiken' (02:44-02-46). De gevoeligheid van Maarten kan het (eventuele) empathische effect mogelijk nog versterken.[26] Zo uit hij op emotionele wijze: 'En ik moet dat maar blijven pikken? Ik moet in die onzekerheid blijven leven? Weet je wel wat je van me vraagt? Niemand is bestand tegen die onzekerheid, Yolande' (03:28-03:38).

Maartens gevoelens, frustratie en onzekerheid komen duidelijk naar voren. Vanuit die invalshoek is de kans reëel dat Maarten aan de ontvangerszijde van de empathie van een moraliserende luisteraar staat. Die empathie komt echter op de helling te staan wanneer we te weten komen dat Maarten op de hoogte is van wat er aan de hand is (namelijk: het gaat niet zozeer over overspel maar over een driehoeksverhouding) en wanneer Yolande reageert alsof haar 'ontrouw' een normale zaak is. Van bedrog is er zelfs helemaal geen sprake. Wanneer Maarten haar dreigt te verlaten, zucht Yolande: 'Wat moet ik dan doen? Je wil toch niet dat ik je *bedrieg*?' (04:57-05:00, mijn cursivering). Iets verder legt ze uit waarom ze haar nachtelijke escapades niet als bedrog beschouwt: 'Ik belieg je niet en ik bedrieg je niet. Als ik zou zeggen dat ik boodschappen ging doen en dan stiekem naar hem toe zou gaan, dan zou ik je beliegen en bedriegen' (05:28-05:35). Doordat het perspectief van Yolande uitgebreid aan bod komt, kan de luisteraar zich ook in haar situatie inleven. Daardoor staat de deur naar empathie ook voor haar open – of in ieder geval op een kier. Bovendien is Maarten geen onwetend 'slachtoffer' meer. Maar tegelijk blijft ook hij aan de

ontvangerszijde van empathie staan: hij blijft zijn emoties (meer bepaald zijn onzekerheid en frustratie) tonen door Yolande te overstelpen met vragen. Doordat Yolande telkens zeer begripvol reageert en haar gedrag op een duidelijke manier verantwoordt, wordt de moraliserende luisteraar heen en weer geslingerd tussen de beide perspectieven.

Gerard, die de tekst aanvankelijk naar voren schuift als de minnaar van Yolande, compliceert de zaak nog meer. Of dit personage empathie opwekt of niet, hangt opnieuw af van veel factoren, zoals de persoonlijkheid en eerdere ervaringen van de luisteraar. Voor de moraliserende luisteraar is het echter minder vanzelfsprekend empathie te hebben voor dit personage aangezien de tekst suggereert dat hij eveneens een vrouw heeft (Els, die uiteindelijk de babysitter blijkt te zijn), en zelfs kinderen. In dat opzicht is ook hij 'schuldig' aan overspel. We weten overigens niet of zijn zogenaamde vrouw, net als Maarten, op de hoogte is van de situatie. Voor wie de luisteraar empathie heeft, is met het oog op het verrassingseffect evenwel minder van belang. Wat vooral telt, is dat hij of zij zich in het perspectief van een of meerdere personages verplaatst. De verrassing krijgt daardoor meer impact. Aan de basis van die verrassing ligt immers een valkuil van empathie, namelijk het 'foutief' inschatten of begrijpen van een situatie. Wanneer we niet uitgaan van een normatief scenario van overspel liggen de kaarten uiteraard helemaal anders. In de tekst vinden we meerdere aanwijzingen voor zo'n alternatieve opvatting. Zo geeft Maarten vooral zijn onbegrip voor de situatie te kennen, terwijl er van zijn kant geen sprake is van morele veroordeling – hetzelfde geldt overigens voor Gerard. Beide mannen begrijpen het niet, maar veroordelen doen ze evenmin. De reacties van Yolande pleiten eveneens voor een alternatieve opvatting. Bij uitbreiding is er in het hele hoorspel geen morele veroordeling te vinden. Integendeel: over het geheel lijkt een zweem van ironie te hangen.[27] In het geval van zo'n alternatieve lezing speelt empathie op het externe niveau een minder grote rol.

Op het interne niveau daarentegen wordt empathie ondubbelzinnig geproblematiseerd, zij het op een andere manier dan in *Mercedes*. Empathie of het gebrek daaraan is in *Nachtverkeer* verbonden met de moeilijkheid van communicatie. Dat communicatieprobleem heeft te maken met de moeilijkheid om de ander te begrijpen. In *Nachtverkeer* is dat een duidelijk motief. Begrip is in het hoorspel, net als in *Mercedes*, specifiek verbonden met gender. Zo zegt Yolande tegen Maarten dat mannen niets van de liefde begrijpen: 'Jullie zien liefde alleen maar als een prestatie. Jullie *begrijpen* niet, en zullen nooit *begrijpen*, dat liefde niets anders is dan naar elkaar verlangen, naar elkaars aanwezigheid' (11:15-11:26, mijn cursivering). De mannen in kwestie bevestigen die stelling. Maarten zegt expliciet 'Ik begrijp je niet' (05:44-05:45), hoewel hij dat meteen nuanceert: 'Nee, Da's onjuist. Ik begrijp je over het algemeen heel goed. Maar dat ene trekje van jou, dat trekje dat jou telkens opnieuw het huis uit jaagt, dát *begrijp* ik niet. En ik zou het willen *begrijpen*. Als ik het *begreep* zou ik er

me misschien écht mee kunnen verzoenen' (05:50-06:05, mijn cursivering). Begrip, en bij uitbreiding cognitieve empathie, blijkt onmogelijk te zijn, hoezeer Yolande ook haar best doet om een en ander uit te leggen. Bijgevolg is het zeer lastig voor Maarten om zich bij de situatie neer te leggen. Hetzelfde geldt voor Gerard. Hij verklaart aan Yolande dat hij 'wel nooit [zal] begrijpen wat jij in die man ziet' (16:03-16:06) en dat hij niets begrijpt 'van die verhouding van jullie' (20:38-20:40). Dat onbegrip frustreert hem: 'Dat jij met zo'n man… Het is toch niet te geloven!' (23:24-23:27).

Het motief van de onmogelijkheid (van de man) om de ander (de vrouw) te begrijpen, komt op het einde van het hoorspel nog eens overduidelijk aan bod. Wanneer Gerard en Yolande thuiskomen, zegt de babysitter dat hun dochter Martientje 'jongedame' is geworden. Gerard weet niet waarover ze het heeft: 'Hoe bedoel je?' (30:23). Yolande moet het hem uitleggen: 'Gerard… *begrijp je dat dan niet*' (30:24-30:26, mijn cursivering). Het is trouwens Yolande die de genderproblematiek benadrukt. Wanneer Maarten de reden voor Yolandes 'bedrog' probeert te achterhalen, vraagt hij haar op een bepaald moment of 'het de seks [is]' (07:04). Als Yolande in de lach schiet vraagt hij of ze hem misschien 'belachelijk' vindt, waarop ze antwoordt: 'Nee, *mannelijk. Héél mannelijk*' (07:24-07:27, mijn cursivering). Ze verwijst daarbij naar Gerard, die namelijk 'ook altijd [vraagt] of jij beter bent in bed dan hij. Daarom denk ik dat het *een mannelijke vraag* is' (07:30-07:35, mijn cursivering).

Naast gender ligt ook klasse aan de basis van het niet-begrijpen van de ander. Zo komen we via Maarten te weten dat Gerard 'een alom gefêteerd zakenman' (08:13-08:14) is. 'Hij beweegt zich in hoge kringen. En altijd wordt hij omringd door de mooiste vrouwen. Op de recepties waar hij met jou naartoe gaat wordt alleen maar champagne gedronken en kaviaar gegeten' (08:18-08:26). Die status maakt Maarten onzeker: 'Ik weet best dat ik je nooit zal kunnen geven wat hij je kan geven' (07:42-07:45). Omgekeerd verwijst ook Gerard naar de (lagere) status van Maarten: 'Hij loopt erbij alsof hij door spullenhulp gekleed wordt. Okee, muziekleraren verdienen geen schatten, maar hij doet het voorkomen alsof ze helemaal niet worden betaald' (16:08-16:18). Meer zelfs, '[h]ij is een mislukkeling, Yolande, een *loser*. Wanneer ga je dat nu eens eindelijk inzien?' (16:20-16:26). Door meermaals te alluderen op de lage status van Maarten onderstreept hij niet zijn onzekerheid (zoals dat bij Maarten het geval is), maar wel zijn onbegrip: 'Wat verdient dat zo, die muziekjes van hem?' (16:28-16:30). Hij beantwoordt zijn vraag zelf: 'Te weinig om een vrouw als jij te onderhouden. Hij kan nauwelijks de kost verdienen voor zichzelf' (16:35-16:40). Empathie op basis van klasse kwamen we ook al tegen in *Mercedes*. In *Nachtverkeer* ligt de situatie evenwel anders: het personage met een hogere status empathiseert niet met wie zich lager op de sociaal-economische ladder bevindt. Integendeel: het klassenverschil vormt de basis van het onbegrip – en bij uitbreiding het gebrek aan empathie op het interne niveau. Het klassenverschil kan overigens ook een effect hebben

op de empathie van de luisteraar. Maarten wordt immers in de positie van de *underdog* geplaatst door zijn sociaal-economische status. Dat versterkt zijn zogenaamde 'slachtofferrol'. In die optiek kunnen Gerards negatieve opmerkingen over – en gebrek aan empathie voor – Maarten er eventueel voor zorgen dat Gerard op minder sympathie kan rekenen op het externe niveau.

Conclusie

Empathie speelt een niet te onderschatten structurele en thematische rol in beide hoorspelen. Het concept wordt daarbij geproblematiseerd. Dat is voornamelijk het geval op het interne niveau (verhaalintern). In *Mercedes* is zelfs de hele plot gebaseerd op empathie. De empathie van het oude koppel – een effect van de empathische technieken waarvan de briefschrijver gebruik maakt – zorgt ervoor dat ze naar de theatervoorstelling gaan. Zo heeft de oplichter alle tijd om hun villa leeg te halen. Het hoorspel toont op die manier de mogelijke valstrik van empathie. De empathie van het koppel is enerzijds verbonden met gender. De echtgenote empathiseert met de hoogzwangere vrouw waarvan sprake in de brief, de echtgenoot met de mannelijke briefschrijver. Anderzijds hangt empathie samen met sociaal-economische klasse: de 'rijke' renteniers empathiseren met de 'arme' briefschrijver en zijn vermeende vrouw. *Nachtverkeer* brengt – eveneens op het interne niveau – een andere valkuil van empathie aan het licht. De focus ligt in dit hoorspel veeleer op het niet-begrijpen van de ander: cognitieve empathie is met andere woorden moeilijk, zo niet onmogelijk. Ook hier is er een duidelijke link met gender: de mannen kunnen de vrouw(en) blijkbaar niet begrijpen. Empathie hangt tevens samen met klasse, maar in tegenstelling tot in *Mercedes* ligt in *Nachtverkeer* de nadruk op het gebrek aan empathie voor wie zich lager op de sociale ladder bevindt.

Op het externe niveau (het niveau van de luisteraar) is de zaak iets gecompliceerder. De tekst kan namelijk verschillende effecten bewerkstelligen bij de luisteraar – een en ander hangt onder meer af van zijn of haar persoonlijkheid en achtergrond. Pas wanneer we aannemen dat de retoriek van het verhaal aanstuurt op empathie (en wanneer de luisteraar die retoriek volgt), kunnen we stellen dat het element van nieuwsgierigheid in *Mercedes* een grote rol speelt bij het opwekken ervan: de nieuwsgierigheid stimuleert de betrokkenheid van de luisteraar, wat aanleiding kan geven tot empathie. Bovendien volgt de luisteraar het empathische traject van het personage (het ik-toen), dat de gebeurtenissen weergeeft vanuit een verhaalintern perspectief. Ook dat kan de empathie van de luisteraar vergroten, onder meer doordat de geloofwaardigheid en het realiteitsgehalte van het gebeuren stijgen. De intonatie van het personage en de (weliswaar schaarse) achtergrondgeluiden dragen daartoe bij.

Van een problematisering van empathie is in *Mercedes* (op het externe niveau) echter geen sprake. Dat is wel het geval in *Nachtverkeer*. De rol van empathie is in dit hoor-

spel (op het niveau van de luisteraar) evenzeer ambigu. Wanneer we er echter van uitgaan dat de luisteraar – of het nu een 'moraliserende' luisteraar is of niet – het perspectief van een van de personages aanneemt (hetgeen door de audiofonie gestimuleerd wordt), kan dat de verrassing vergroten. Het verrassingseffect legt dan een van de valkuilen van empathie bloot, meer bepaald: het foutief 'begrijpen' van een situatie. *Nachtverkeer* problematiseert empathie met andere woorden zowel op het interne als op het externe niveau, al is dat in het laatste geval veeleer speculatief.

Literatuur

BERNAERTS 2014
L. Bernaerts, 'Verhalen voor het oor. Traditie en opleving van het hoorspel', in: *Ons Erfdeel*, 57, 4, 2014, 104-111.

BORRÉ 1985
J. Borré, 'De ladder neerleggen. Literair, sociaal en politiek-ideologisch engagement in het werk van Walter Van den Broeck', in: *Ons Erfdeel*, 28, 1985, 689-695.

BREITHAUPT 2017
F. Breithaupt, *Die dunklen Seiten der Empathie*. Berlijn, Suhrkamp, 2017.

VAN DEN BROECK 1973
W. van den Broeck, *Top 31*. Regie: F. Stein. BRT 3, 23-09-1973.

VAN DEN BROECK 1987
W. van den Broeck, *Mercedes*. Regie: R. Van Opbroecke. BRT 1, 1-2-1987.

VAN DEN BROECK 1987
W. van den Broeck, *Mercedes*. Brussel, VRT-archief, 1987. [scenario]

VAN DEN BROECK 1987
W. van den Broeck, *Het dorpsgeheim*. Regie: R. Van Opbroecke. BRT 1, 1-3-1987.

VAN DEN BROECK 1993
W. van den Broeck, 'Brief aan Beatrix', in: *Maatstaf*, 41, 1993, 183-187.

VAN DEN BROECK 1997
W. Van den Broeck, *Nachtverkeer*. Brussel, VRT-archief, 1997. [scenario]

VAN DEN BROECK 2005
W. Van den Broeck, *Nachtverkeer*. Regie: A. Lefèvre, KLARA, 2005.

DECORTE 1979
L. Decorte, '1 Weekend lang in gesprek met Walter Van den Broeck', in: *Yang*, 15, 1979, 12-50.

EDER 2006
J. Eder, 'Ways of Being Close to Characters', in: *Film Studies*, 8, 2006, 68-80.

HOGAN 2003
P.C. Hogan, *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

HUWILER 2005
E. Huwiler, 'Storytelling by Sound. A Theoretical Frame for Radio Drama Analysis', in: *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3, 1, 2005, 45-59.

JANNIDIS 2013
F. Jannidis: 'Character', in: P. Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University. Geraadpleegd 16 oktober 2017 op http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character

KEEN 2007
S. Keen, *Empathy and the Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

MARGOLIN 2007
U. Margolin, 'Character', in: D. Herman (red.), *The Cambridge Companion to Narrative.* New York, Cambridge University Press, 2007, 66-79.

RYAN 2009
M.-L. Ryan, 'Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design', in: *Narrative*, 17, 1, 2009, 56-75.

STERNBERG 1992
M. Sternberg, 'Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity', in: *Poetics Today*, 13, 3, 1992, 463-541.

STOUTEN 2005
B. Stouten, 'Het drama van 75 jaar radio: de auteur'. Brussel, KLARA, 2005.

VERMEIREN 2010
K. Vermeiren, 'Walter van den Broeck', in: A. Zuiderent e.a. (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan de Rijn, Samsom, 2010, 1-21.

NOTEN

1. Van den Broeck behaalde hier zelf het diploma leraar Nederlands-geschiedenis – een beroep dat hij tussen 1961 en 1974 uitoefende (Vermeiren 2010, 1).

2. Hij schreef (tot nog toe) 28 romans, waaronder de meermaals bekroonde *Brief aan Boudewijn* (1980). Daarnaast produceerde hij 20 toneelstukken. Met *Groenten uit Balen* (1972) zette hij zijn naam op de (Vlaamse) kaart (Vermeiren 2010, 3).

3. In de vijfdelige radioreeks *Het drama van 75 jaar radio* blikt Bart Stouten (2005) terug op de Vlaamse hoorspeltraditie. In een van de afleveringen gaat het wel specifiek over Van den Broecks hoorspelen. Na het interview wordt het hoorspel *Nachtverkeer* voor de gelegenheid opnieuw uitgezonden.

4. Van den Broeck antwoordt hierop dat hij 'gewoon nieuwsgierig' is en 'zoveel mogelijk soorten teksten [wil] uitproberen, 'ns zien of ik die aankan' (Decorte 1979, 24). Hij vervolgt dat hij 'een aantal van de dingen die jij opsomt, om den brode [heeft] gedaan' (24-25). Hij specificeert evenwel niet over welke 'dingen' het precies gaat.

5. 'Het [wij-gevoel] is een term die al bijna tien jaar eerder was opgedoken in een hoorspel *Top 31* […] van Van den Broeck. Hij breng ons bij de essentie van zijn werk' (Borré 1985, 693).

6. Daarnaast maakte Van den Broeck een bewerking van de roman *Lijmen/Het been* van Willem Elsschot (regie: Marlies Cordia), waarvoor hij in 1989 de Noord-Zuid-trofee kreeg (Vermeiren 2010, 2). Aangezien dit hoorspel niet gebaseerd is op Van den Broecks eigen werk, ga ik er niet verder op in. Verder vermeld ik terzijde nog het hoorspel *In de verkeerde stand geboren* van (Van den Broecks bevriende regisseur) André Lefèvre, 'een hoorspelcollage naar het werk van Walter Van den Broeck', zoals in het script vermeld staat. Hierin treedt Van den Broeck ook zelf op als personage.
7. Persoonlijk mailcontact d.d. 03-07-2018.
8. Dat is de verjaardag van Van den Broeck. De fragmenten werden opgenomen door Van den Broeck zelf, 'met een Nagra van de BRT' (persoonlijk mailcontact d.d. 03-07-2018).
9. De muziek die in het hoorspel aan bod komt, heeft 'op een of andere manier een rol gespeeld in mijn toen nog jonge leven. […] De eindsong was 'When I'm 65' [moet zijn 'When I'm Sixty-Four'] van The Beatles, omdat ik meende niet ouder te zullen worden' (persoonlijk mailcontact d.d. 03-07-2018).
10. Persoonlijk mailcontact d.d. 03-07-2018.
11. Ik heb de versie bestudeerd die in 2005 uitgezonden werd in een van de afleveringen van *Het drama van 75 jaar radio* op Klara.
12. Persoonlijk mailcontact d.d. 03-07-2018.
13. *Het dorpsgeheim* gaat over een jaarlijks feest in een dorpsherberg, waarbij enkele vrouwen lijkbleek terugkeren van een toiletbezoek. Uiteindelijk blijkt dat een van de dorpsbewoners in de beerput verzeild was geraakt.
14. Er is nog een tweede stem, die van de journaliste, maar die heeft als enige functie de suggestie te wekken dat de man zijn verhaal aan iemand vertelt. Verder dan een heel summiere reactie (een korte 'ja' of 'nee', een lachje, …) komt het niet – op het voorlezen van een brief na, die blijkbaar erg moeilijk leesbaar blijkt te zijn (door middel van het gestotter wil men wellicht de suggestie wekken dat het om een handgeschreven en daarom moeilijk leesbare brief gaat).
15. Met de luisteraar bedoel ik (ook in wat volgt) de impliciete luisteraar (die de retoriek van de tekst volgt), en niet de reële luisteraar (tenzij anders vermeld).
16. Het 'gebrek aan communicatie' is 'een motief dat in meerdere romans van Van den Broeck meespeelt' (Vermeiren 2010, 19). Vermeiren verwijst hier specifiek naar het gebrek aan communicatie 'tussen vader en zoon'.
17. Wetenschappers uit uiteenlopende disciplines (psychologie, filosofie, biologie, neurologie, …) hebben verschillende theorieën over hoe dat precies in zijn werk gaat, maar het merendeel is het wel eens over de basisingrediënten van empathie: het is een combinatie van perspectief nemen (cognitieve empathie) en een gedeelde emotionele reactie (affectieve empathie) (Keen 2007, 42).
18. Of die effectief empathie bewerkstelligen bij de lezer, doet hier minder ter zake.
19. De genderthematiek is ook elders in het hoorspel te vinden. Zo wordt de man ge(stereo)typeerd als iemand die 'gek [is] op wagens' (02:52-02:53) terwijl de vrouw 'minder naar de wagen [keek] dan naar de gordijnen van de overburen. Ja, zo is ze nu eenmaal. Ze doet niets liever dan mooie dingen kopen en daar dan mee pronken' (03:01-03:10). Verder is de vrouw ook 'gek op juwelen' (04:50-04:52) en ze '*zanikte* mij zolang aan de kop tot ik

hun een handtekening ging afbedelen. En natuurlijk heb *ik* hun daarna *een paar rondjes betaald*' (14:13-14:20, mijn cursivering).

20. De *in-group* is volgens Hogan (2013, 141) 'a set of people with whom one shares a definitive self-concept feature (for example, "White," "Black," "Hindu," "Christian," or whatever)'. Naast categoriale empathie onderscheidt Hogan situationele empathie (*situational empathy*), die gebaseerd is op eerdere (soortgelijke) ervaringen of, in een narratieve context, op aspecten van de plot en de omstandigheden (142).
21. Dat doet denken aan hoe Umberto Eco een verhaal interpreteert, namelijk 'the story "as a textual trap"' (naar Ryan 2009, 63).
22. Ik ga uit van de cognitief-psychologische benadering die literaire personages beschouwt als complexe mentale representaties of constructies door de lezer (Margolin 2007, 76).
23. De achtergrondgeluiden spelen nog een andere rol. Het krakende bed, het straatrumoer, de dichtklappende portieren, enzovoort zijn geluiden die 'sterk op indexicale relaties [steunen]' (Bernaerts 2014, 107) en zorgen voor 'een effect van onmiddellijkheid' waardoor 'het publiek de illusie [krijgt] dat het zich in de scène bevindt' (108). Verder kunnen geluiden ook een scènewissel suggereren. Het geluid van de tram die van spoor wisselt geeft bijvoorbeeld aan dat we ons naar een andere ruimte verplaatsen.
24. Ik beschouw medelijden als een mogelijk effect van empathie.
25. Verder zijn er in het stemgebruik van Yolande geen verschillen aan te wijzen wanneer ze met Maarten of Gerard spreekt.
26. Emoties van een personage die expliciet of impliciet worden weergegeven, kunnen een invloed hebben op de emotionele vatbaarheid (affectieve empathie) van de lezer (Jannidis 2013, §27)
27. Ironie komt vaak voor in Van den Broecks werk. Samen met satire zorgt ironie 'regelmatig voor een relativerende en humoristische noot, zodat het werk van Van den Broeck haast nooit zwaarwichtig wordt' (Vermeiren 2010, 5).

'De stem die blijft.' Bert Schierbeeks *Inspraak*

Een vergelijkende analyse van boek en hoorspel

Siebe Bluijs

Eind jaren zestig was Bert Schierbeek reeds begonnen met de samenstelling van een experimenteel prozaboek dat uiteindelijk *Inspraak* zou gaan heten, toen het noodlot toesloeg: zijn vrouw Margreetje van Zutphen kwam bij een auto-ongeluk om het leven. Tegen deze achtergrond maakte de auteur het boek af 'in een vreemde trance' (Meijer 2003, 39). *Inspraak* verscheen in 1970 bij De Bezige Bij als Literaire Reuzenpocket.[1] Het boek is een compositie van tekstfragmenten, afkomstig van allerhande bronnen – zoals nieuwsberichten, wetenschappelijke verhandelingen, advertenties, dagboekaantekeningen en opgevangen gesprekken – in allerlei talen (Nederlands, Engels, Duits, Frans en een Oost-Gronings dialect). Nog in het jaar van publicatie herwerkte de auteur, in samenwerking met Fons Eickholt en Jacques Boersma, het boek tot een hoorspel voor de Katholieke Radio Omroep (KRO) (Schierbeek 1970b). De radiobewerking werd op 11 april 1972 uitgezonden in het programma Dinsdagavondtheater.

In de receptie van Schierbeeks oeuvre wordt *Inspraak* doorgaans begrepen als een keerpunt: na de publicatie schreef Schierbeek lange tijd geen 'proëzie' meer, zoals Schierbeek zijn experimentele teksten doorgaans aanduidde (zie Mertens 1986; Reite 1977; Cornets de Groot 1983). Aanvankelijk schreef Schierbeek zelfs twee jaar lang niets meer, naar eigen zeggen door toedoen van een inzinking ten gevolge van de plotselinge dood van zijn vrouw (Brokken 1980, 125).[2] Het keerpunt in zijn persoonlijk leven valt dus samen met een keerpunt in Schierbeeks oeuvre. De plotselinge dood van Margreetje waait als een spook door de collageroman. In *Inspraak* komt een aantal fragmenten voor die verwijzen naar het dodelijke ongeluk en het verlies van de geliefde van de auteur. Het boek is aan haar opgedragen en een aantal keer wordt zij in de tekst bij naam genoemd, waaronder op de laatste pagina (Schierbeek 1970, 108; 183). Er wordt naar het ongeluk verwezen: 'en we keken / we zagen niet / noch links / noch rechts / (één knal)', op de volgende pagina gevolgd door: '*je ligt nu op Zorgvliet*[3] */ en je krijgt een boom*' (Schierbeek 1970, 109-110). In een aantal fragmenten wordt een (verdwenen) geliefde aangesproken. Op pagina 143 stuit de lezer zelfs op een foto van Schierbeeks overleden vrouw.

Het subject dat in deze passages aan het woord is, lijkt door de overeenkomsten met de biografische gegevens van de auteur samen te vallen met de historische figuur Schierbeek. Een dergelijke autobiografische lezing wordt echter ontmanteld door het gebruik van de collagetechniek. De ik die schuilgaat achter de selectie van teksten is onherkenbaar gedissemineerd in een hoeveelheid aan vertogen. De thematiek van persoonlijke rouwverwerking – die mede door de verwijzingen naar de biografie van de auteur wordt geactiveerd – levert in combinatie met de collagevorm productieve spanningen op. Enerzijds is er door het samenraapsel van vertogen geen sprake van een eenduidig 'ik' achter de tekst. Anderzijds is de ontmanteling van het ik een manier om vorm te geven aan de subjectiviteitsbeleving van een rouwend subject. Deze spanning schijnt nieuw licht op de poëtica van Schierbeek, waarin het ik als een samenraapsel van verschillende vertogen centraal staat.

De thematiek van persoonlijke rouwverwerking neemt in de hoorspelbewerking een centralere plek in dan in het boek. Wat opvalt is dat het hoorspel een grotere mate van samenhang vertoont dan het boek. De aanduiding 'fragmentarisch' is weliswaar nog steeds van toepassing op het hoorspel – we horen een opeenvolging van geluiden en uitspraken die niet eenduidig op elkaar aansluiten –, maar veel fragmenten zijn onder te brengen binnen een overkoepelend verband. Met name de dood is een telkens terugkerend thema. Het hoorspel voert verschillende verhalen op over mensen die dood zijn gegaan of op sterven liggen, er wordt een overlijdensadvertentie voorgelezen en de collectieve zelfmoord van de familie Goebbels wordt gedramatiseerd. De relatieve coherentie ten opzichte van het boek is verder het gevolg van de herneming van bepaalde scènes. Tot vijfmaal toe horen we een stem (telkens van een ander persoon) in ongeveer dezelfde bewoordingen aan iemand uitleggen, boven verkeerslawaai uit, hoe diegene 'op de plaats van bestemming' komt. In het middengedeelte vormt een telkens terugkerende scène, waarin een stem een afwezige geliefde aanspreekt, de rode draad.

Door de nadruk op de dood en de herneming van bepaalde scènes nodigt het hoorspel uit om gelezen te worden als een coherent geheel. De thematiek van het verlies van een geliefde wordt in de bewerking daarnaast – veel meer dan in het boek – op de voorgrond geplaatst. Wie het boek ter hand neemt na het hoorspel te hebben beluisterd merkt op dat vrijwel alle fragmenten uit het hoorspel in het boek zijn terug te vinden. De selectie voor de bewerking lijkt dan ook *thematisch* gemotiveerd te zijn. De herschikking van het materiaal injecteert om die reden het boek met nieuwe betekenissen. Maar, zo wil ik benadrukken, het hoorspel biedt ook door zijn mediumspecifieke eigenschappen ingangen tot andere benaderingen van het boek. De herschikking van het materiaal en de mediumspecifieke eigenschappen van het hoorspel leveren bovendien nieuwe spanningen en inzichten op in relatie tot Schierbeeks poëtica.

Dit hoofdstuk presenteert een interpretatie van *Inspraak* aan de hand van een thematische analyse in samenhang met de mediale aspecten van de hoorspelbewerking. Om de herlezing van het boek die het hoorspel mogelijk maakt aanschouwelijk te maken, ga ik allereerst na hoe de thematiek van (de ontmanteling van) het 'ik' in het werk van Schierbeek uitdrukking vindt in zijn gebruik van de collagetechniek. Daarna belicht ik hoe de ervaring van rouw een equivalent krijgt in de collagevorm. Vervolgens behandel ik de mogelijkheden en beperkingen die het hoorspel biedt ten opzichte van de collageroman om deze ervaring weer te geven. Daarvoor sta ik kort stil ik bij de rol die geluid speelt in Schierbeeks oeuvre. Ten slotte concludeer ik dat het hoorspel, op andere manieren dan de collageroman, inzichten biedt in de thematiek van rouwverwerking en Schierbeeks visie op taal en identiteit.

Het multilaterale ik

Anthony Mertens stelt dat Schierbeeks oeuvre in het teken staat van het idee dat subjectiviteit het resultaat is van vertogen die op het 'ik' inwerken:

> De titel van *Het boek Ik* is programmatisch voor heel Schierbeeks oeuvre. De schrijver treedt niet op als de schepper van een mogelijke wereld, maar de taalfiguur 'ik' wordt onderwerp van het schrijven. Dat wil zeggen: 'ik' verwijst niet naar een vooraf gegeven identiteit, maar krijgt vorm in de verschillende taaldaden. Telkens wordt het 'ik' met nieuwe betekenissen opgeladen. De vormgeving van de subjectiviteit is een per definitie onafgebroken proces (Mertens 1986, 7).

Schierbeeks schrijven is te begrijpen als een manier om het vormingsproces van het 'ik' te laten zien en om op die manier te ontkomen aan de notie van een stabiel 'ik'. In zijn boek *De tuinen van zen* koppelt Schierbeek een zenboeddhistische levensbeschouwing aan de ontmanteling van een stabiele subjectiviteit: 'Het "ik" is een fictie, een grammaticale fictie, een ezelsbrug voor ezels gemaakt' (Schierbeek 1964, 26-27). De inzet van zijn literaire werk is vergelijkbaar met de zenboeddhistische leer, die erom gaat 'dat het doorbréken van de grammaticale "ik-fictie" en alle voorstellingen, die daaruit voortvloeien, als een eerste stap wordt beschouwd op de weg naar het inzicht' (Schierbeek 1964, 45). Dat inzicht komt op het volgende neer:

> Alleen maar als de discriminerende functie en dus de fictie van 'het ik' is opgeheven, is men teruggekeerd tot de 'de elementen die ons vormden', waarvoor wij geen andere uitdrukking konden vinden dan 'het ik' (Schierbeek 1964, 64).

Op basis van het centrale idee in Schierbeeks oeuvre dat subjectiviteit het resultaat is van een geheel aan vertogen, schaart Mertens de auteur in een artikel uit 1988 onder

het postmodernisme (Mertens 1988, 152). Hoewel er overeenkomsten zijn tussen deze literaire stroming en Schierbeeks aandacht voor het multilaterale ik, lijkt Mertens Schierbeek vooral in te passen in het dominante vertoog van zijn eigen tijd. Wat mij betreft is het veeleer zinvol om Schierbeek in verband te brengen met de neo-avant-garde. De voornaamste manier waarmee Schierbeek de ontmanteling van het ik uitwerkt is immers de collage – een (literaire) techniek die veelal geassocieerd wordt met de avant-garde.

In haar boek *The Futurist Moment* onderzoekt Marjorie Perloff de historische wortels van de collage. Waar zij zich in haar werk doorgaans bezighoudt met (neo-avant-gardistische en postmodernistische) experimenten in de poëzie, wendt ze zich in *The Futurist Moment* tot de beeldende kunst om de grondbeginselen van de techniek te achterhalen. Volgens Perloff vormde de ontwikkeling van de collage in de historische avant-garde een breuk met de traditie in de schilderkunst die een werkelijkheidsillusie nastreefde (Perloff 1986, 48). Elk element in een collage heeft immers een functie binnen de compositie van het gehele werk, maar verwijst tegelijkertijd naar zijn oorspronkelijke context. Volgens Perloff is de collage dan ook bij uitstek geschikt om aan te tonen dat subjectiviteit het resultaat is van het geheel aan indrukken dat op een subject inwerkt:

> Indeed, to collage elements from impersonal, external sources – the newspaper, magazines, television, billboards – is to understand, as it were, that, in a technological age, consciousness itself becomes a process of graft or citation, a process by means of which we make the public world our own (Perloff 1986, 77).

In de collagetechniek worden 'de elementen die ons vormden' zichtbaar gemaakt. Uit de voorbeelden die Perloff geeft komt de idee naar voren dat subjectiviteit in een technologisch tijdperk grotendeels wordt gevormd door de informatiestromen van de moderne media. In *Inspraak* voert Schierbeek deze ervaring op door de nevenschikking van allerlei teksten. Die techniek biedt bovendien een manier om de individualiteit van een eigen stijl tegen te gaan, waarmee de idee van een 'ik' achter de tekst ontmanteld wordt, zo meent Perloff: 'As the mode of detachment and readherence, of graft and citation, collage inevitably undermines the authority of the individual self, the "signature" of the poet or painter' (Perloff 1986, 76). Schierbeek ziet dan ook zijn gebruik van de collagetechniek als een poging tot 'bevrijding van opgelegde identiteit' (Mertens 1986, 4).

De notie dat het 'ik' geen stabiele entiteit vormt heeft gevolgen voor het idee van schrijven als een oorspronkelijke daad van creativiteit. In zijn poëticale geschrift *Een broek voor een oktopus* (1965) plaatst Schierbeek een notie van de schrijver als emancipator van de taal tegenover een romantische opvatting van de auteur als een genie

die werelden schept. In plaats van nieuwe verhalen te verzinnen moeten schrijvers volgens Schierbeek 'de woorden bevrijden van hun vaste plaats en betekenissen om ze een nieuwe werkkracht te geven in een nieuw ritme' (Schierbeek 1965, 94). De auteur kan de taal deze werkkracht geven door de selectie en herschikking van gevonden teksten, zoals advertenties, krantenberichten en opgevangen gesprekken.

> Brokkelige stukken advertentietekst kunnen plotseling beladen worden met een vreemde intrigerende betekenis, waardoor ze als kiemcel gaan werken voor nieuwe ritmische eenheden taal. [...] Dankzij de moderne informatie-, memoreer- en transportmethoden heeft de taal een stuk vrijheid teruggekregen: een gebied van vrije exploitatie voor en van zichzelf (Schierbeek 1965, 94).

Zoals uit deze zinnen blijkt, functioneren teksten volgens Schierbeek in een sterk gemediatiseerde wereld al vanzelf in meerdere contexten tegelijk. De taak van de auteur is volgens hem dan ook deze vrijheid van de woorden te expliciteren en uit te vergroten.[4] De collagetechniek sluit aan bij het voornemen om de taal 'een stuk vrijheid' terug te geven. In de collage spelen, zoals gezegd, de geselecteerde fragmenten immers een dubbele rol: zij functioneren binnen de context van het kunstwerk, maar zij verwijzen tevens naar hun oorspronkelijke context. Kunsthistoricus Peter Bürger beargumenteerde dat de collage in de kubistische schilderkunst – die hij begrijpt als de incorporatie van uiteenlopende realiteitsfragmenten – ervoor zorgde dat het humanistische perspectief werd losgelaten (1984, 77). De fragmenten 'emanciperen' zich van het kunstwerk als geheel doordat ze (ook) op zichzelf betekenis krijgen (80).

Collage in de collageroman *Inspraak*

Hoewel Schierbeek veelvuldig gebruik heeft gemaakt van de collagetechniek, is *Inspraak* van alle boeken in zijn oeuvre het duidelijkst herkenbaar als een collageroman. De thematiek van het multilaterale 'ik' komt niet alleen naar voren in de titel, maar ook in de opdracht. Het boek wordt voorafgegaan door de woorden: 'Ik dank iedereen die in mij gesproken heeft, [sic] ook mijzelf en ik garandeer dat er geen woord van mijzelf bij is. B.S.' (Schierbeek 1970, 2). *Inspraak* bevat dan ook allerlei teksten waarvan de specifieke oorsprong vaak niet meer valt te achterhalen, maar die door hun vorm wel verwijzen naar een buitentekstuele realiteit. Deze oorsprong wordt geëvoceerd door het gebruik van verschillende lettertypes. Het boek werd door de schrijver vervaardigd op een elektrische schrijfmachine IBM 72. Deze machine had een verstelbare kop waarmee elf verschillende lettertypes konden worden geselecteerd.[5]

> De *Prestige* heb ik gebruikt voor alle verhalende passages waarmee je de boel aan elkaar moet lijmen. Voor alles wat zogezegd poëtisch of lyrisch is

> gebruikte ik de *Italic*, dat betekent dus gewoon de cursief. […] De *Orator* heb ik uiteraard gebruikt voor het uitschreeuwen van slogans enz. De *Gothic*, een hoge smalle rechte letter, voor advertentieteksten, zoals 'Deodorant voor de derde oksel' en dat soort dingen. Soms ook voor statements. Het boek heet *Inspraak* en die statements zijn dus nooit van mij (in Bakker & Stassen 1980, 136).[6]

Zoals uit bovenstaande uiteenzetting blijkt, zijn de tekstfragmenten verbonden met hun oorspronkelijke bron op basis van een iconische relatie of door middel van typografische conventies.

Door het naast elkaar plaatsen van allerlei verschillende soorten teksten, komt er een grote hoeveelheid 'stemmen' aan het woord. Hiermee raken we aan een spanning die inherent is aan de notie van het multilaterale 'ik'. Conform Schierbeeks idee dat uit het geheel van vertogen een subject ontstaat, komt in *Inspraak* immers uit de selectie van het materiaal een subject naar voren. Dit subject is historisch bepaald: het boek is overduidelijk tot stand gekomen tegen de achtergrond van de jaren zestig. Er zijn referenties aan de ruimtevaart, de Vietnamoorlog, J.F. Kennedy en Richard Nixon en er worden citaten van en over bekende jarenzestigiconen aangehaald, zoals Yoko Ono, Frank Zappa, Lenny Bruce en Cor Jaring – in vertaling of in de oorspronkelijke taal en al dan niet met bronvermelding. Ook het straatrumoer uit die jaren is herkenbaar, zoals in de overgenomen slogans van Mei 68: 'zoals geschreven op de muren: / / WEES REALISTIES / EIS HET ONMOGELIJKE / DE FANTASIE AAN DE MACHT' (Schierbeek 1970, 34). Door het publieke karakter van deze referenties is het subject tegelijkertijd relatief anoniem: het subject dat naar voren komt uit de opeenvolging van teksten wordt voornamelijk bepaald door de berichten die tot hem komen vanuit de media.

Een aantal fragmenten laten zich moeilijker onderbrengen binnen een lezing waarin het publieke karakter van de tekst de grootste nadruk krijgt. Dat geldt met name voor fragmenten waarin een ik aan het woord is die zijn afwezige geliefde aanspreekt, zoals de volgende gestamelde passage: 'en ben alleen / met al onze vrienden / weet je / ik de overlevende / die mij helpen / (maar zo alleen liefste)' (Schierbeek 1970, 110). Deze regels openen een benadering van de tekst die het rouwende subject dat hier aan het woord is, centraal stelt. Een dergelijke lezing onderstreept de spanning tussen het 'publieke' karakter van de fragmenten en de 'intieme' ontboezemingen van het rouwende subject, aangezien het plotselinge verlies van een dierbare de relatie tussen de ik en de wereld op ingrijpende wijze beïnvloedt.

De psychoanalyse benadert de rouwverwerking vanuit de verhouding tussen subject en wereld. Freud onderscheidt twee manieren om met een groot verlies (zoals de dood van een geliefde) om te gaan. Rouw staat daarbij voor geëxternaliseerde woede

over het gemis, die uiteindelijk uitmondt in ‘verwerkte’ woede; melancholie betreft geïnternaliseerde woede. Deze woede blijft ‘onverwerkt’ en wordt daarom beschouwd als een pathologische toestand. In het geval van melancholie keert de woede zich tegen het eigen subject: niet de wereld wordt als arm en leeg ervaren, maar het eigen ik. Een succesvolle rouwverwerking poogt het verlies van het object van verlangen te vervangen met een reeks substituten. De melancholicus echter confronteert de rauwe werkelijkheid en verliest daardoor zichzelf (Freud 1917).

Als we *Inspraak* lezen als een proces van rouwverwerking – dus als de confrontatie van de binnenwereld van een rouwend subject met de buitenwereld – dan brengt de collageroman een aantal vragen naar voren over Schierbeeks notie van het multilaterale ‘ik’. De spanning die ik eerder aanwees als inherent aan het idee dat het ‘ik’ is opgebouwd uit een geheel van vertogen wordt uitvergroot door het verlies van een geliefde. In *Inspraak* komt deze spanning naar voren. Enerzijds heeft het ‘ik’ met het verlies van zijn partner ook een deel van zichzelf verloren (wat blijkt uit regels als ‘jij dáár alleen / en ik hier / en ik nooit meer / wat wij samen waren’ (Schierbeek 1970a, 166) en moet hij zichzelf hervinden. Het idee dat subjectiviteit afhankelijk is van anderen wordt daarmee onderschreven. Anderzijds komt dit idee onder druk te staan. Voor de rouwende ik-figuur is het verlies van een geliefde uiterst particulier en intiem: een dergelijke gebeurtenis verhoudt zich niet nevenschikkend tot de andere vertogen die het subject mede vormen.

De rouwervaring krijgt enerzijds vorm in de collagetechniek: het ‘ik’ is uit elkaar gevallen in allerlei disparate fragmenten. Anderzijds levert de thematiek een spanning op voor het compositieprincipe van de parataxis: de fragmenten die verwijzen naar het verlies van een geliefde hebben onmiskenbaar een andere status dan de advertentieteksten, nieuwsberichten en natuurwetenschappelijke verhandelingen die in het boek zijn opgenomen. Het feit dat de wereld om de ik heen gewoon doorgaat is in het licht van het verlies zelfs een pervers gegeven. De ik is niet in staat de informatieflarden onder te brengen binnen zijn symbolische orde: ‘EN ZO / LIEFSTE / IS / ER ALLES EN VEEL/ ZONDER ANTWOORD’ luiden de laatste woorden van de roman (Schierbeek 1970, 183).

De collagetechniek is om die reden geschikt om de confrontatie op te voeren tussen de buitenwereld en de binnenwereld van het rouwende subject.

> Collage […] subverts all conventional figure-ground relationships, for here nothing is either figure or ground; rather, the collage juxtaposes ‘real’ items […] so as to create a curiously enigmatic pictorial surface. For each element in the collage has a dual function: it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert (Perloff 1986, 48-9).

De gevonden fragmenten verwijzen naar hun oorspronkelijke bron, maar functioneren ook binnen een context die de link met de realiteit ondergraaft. Dit is in verband te brengen met de realiteitsopvatting van het rouwende subject. De realiteit kan niet onder ogen worden gekomen en moet zodoende onder worden gebracht in een nieuw (in dit geval artistiek) vertoog. Tegelijkertijd blijft de oorspronkelijke context waarnaar de fragmenten verwijzen resoneren in dit nieuwe verband. De dood van een vrouw is voor de buitenwereld wel een paratactische gebeurtenis – een gebeurtenis tussen vele andere in een stroom van informatie.

In de hoorspelbewerking komt deze spanning duidelijker naar voren dan in de collageroman. Dit gebeurt ten eerste doordat het hoorspel, veel meer dan het boek, de nadruk legt op rouw en de dood. Het hoorspel behoudt weliswaar de stijlfiguur van de parataxis, maar de bewerking kent een grotere mate van consistentie doordat een verkeersongeluk en het gemis van een geliefde nadrukkelijker worden geëvoceerd. Ten tweede wordt de spanning tussen het subject en de buitenwereld uitgedrukt door middel van de mediumspecifieke eigenschappen van het hoorspel. De bewerking brengt de thematiek van (zelf)verlies nauwer in verband met de eigenschappen van geluid, en meer specifiek: de menselijke stem.

Geluid

Schierbeeks gebruik van de collagetechniek in *Inspraak* kan gelezen worden – zoals ik hierboven heb gedaan – als een manier om te noteren en te herschikken wat een (rouwende) ik-figuur leest en waarneemt. Daarbij is er een grote rol weggelegd voor het gehoor. Deze vorm van waarnemen gaat volgens Schierbeek vooraf aan intellectueel begrijpen. In *Een broek voor een oktopus* schrijft hij: ‘Poëzie heeft niets met begrijpen te maken maar alles met luisteren en horen. Geef de taal haar klank terug en ze zal meer kunnen gaan betekenen’ (Schierbeek 1965, 53).[7] Daarbij is met name aandacht voor de gesproken taal van belang:[8] ‘Het woord heeft klankomschreven betekenis. Wat is dát. Wat ís dat. Wát is dat. Dezelfde zin, maar hij heeft drie verschillende betekenissen. De vraag, het bevel, de verwondering. Die woordjes demonstreren dat het ontzaggelijk [sic] belangrijk is hoe taal klinkt’ (Brokken 1980, 122). De klankbetekenis van woorden activeert kortom nieuwe betekenissen.

Inspraak is op te vatten als een collectie van notities en transcripties van (veelal auditieve) waarnemingen. Hans Vandevoorde gebruikt niet toevallig een geluidsmetafoor om de typografische vorm van *Inspraak* te omschrijven: ‘Lay-out en typografie structureren met andere woorden doordat zij aangeven waar verschillende “stemmen” of tekstsoorten beginnen’ (Vandevoorde 2013, 591). Dat Schierbeek *Inspraak* omvormde tot een hoorspel is dan ook niet verbazingwekkend. Het hoorspel is bij uitstek in staat om uitdrukking te geven aan het idee van ‘klankomschreven beteke-

nis' die in de woorden besloten ligt. Dit bewerkstelligt het hoorspel onder andere doordat het de semiotische elementen taal en stem tegelijkertijd kan activeren (Huwiler 2005).

De mogelijkheden die het hoorspel biedt, liggen in het verlengde van de wijze waarop Schierbeek in de collageroman experimenteert met typografie en de vorm van de pagina. Ten eerste wordt de gelijktijdige weergave van 'taal' en 'stem' ook in het boekwerk opgevoerd door het gebruik van verschillende lettertypen: de letters dragen door hun vorm (hun metaforische 'stem') bij aan de betekenis van het fragment. Ten tweede tast het typografische experiment in *Inspraak* de lineariteit aan: in een oogopslag ziet de lezer verschillende stemmen en vertogen omdat ze corresponderen met typografische keuzes. Daarmee sluit de vorm van het boek aan bij een voordeel dat het hoorspel biedt ten opzichte van het conventionele gedrukte woord, namelijk de mogelijkheid tot de gelijktijdige weergave van fragmenten. In de prozacollage zijn echter, hoe je het ook wendt of keert, de verschillende tekstfragmenten naast elkaar op de bladzijde gerangschikt. In het hoorspel wordt de gelijktijdigheid letterlijk weergegeven door de simultane weergave van fragmenten.

Die gelijktijdigheid draagt bij aan de ervaring die Schierbeek in zijn werk probeert uit te drukken. Voor Schierbeek betekent zogenaamd experimenteel schrijven 'gewoon proefondervindelijk. […] Het gaat er om in een stroom vast te leggen wat er tegelijkertijd gebeurt want terwijl je de krant leest hoor je de radio en zie je een vrouw langslopen. Dat wil je dan te zamen [sic] vangen' (in Mertens 1986, 3).[9] Het hoorspel biedt andere mogelijkheden dan de boekvorm om de door Schierbeek beschreven ervaring weer te geven. Hieronder ga ik na hoe het hoorspel deze mogelijkheden aanwendt om invulling te geven aan het begrip van (zelf)verlies.

Meepraten, napraten…

Inspraak, Schierbeeks eerste hoorspel, werd vervaardigd voor de KRO en uitgezonden in het dinsdagavondprogramma van 11 april 1972. Schierbeek bewerkte het boek voor de radio in samenwerking met Fons Eickholt en Jacques Boersma. Jacques (ook wel Jacob Martinus) Boersma, als kunstschilder en schrijver beter bekend onder zijn pseudoniem Alain Teister, begaf zich in de kringen van de Vijftigers en was naast hoorspelschrijver ook actief als stemacteur. Mogelijk was hij de verbindende schakel tussen de auteur en de radio-omroep. De regisseur van het hoorspel, Fons Eickholt, was voornamelijk actief als schrijver, dramaturg en regisseur in het theater, maar werkte ook als hoorspelmaker en -schrijver voor de KRO. Schierbeek werkte voor zijn eerste betrokkenheid bij het hoorspelmedium samen met ervaren hoorspelmakers die een kunstzinnige opvatting van het hoorspel aan de dag legden.[10] Opvallend is dat men voor de productie van het hoorspel niet werkte met de Hoorspelkern,

maar met leden van het Dokumentair Aktueel Theater (DAT), dat door Eickholt was opgericht en waarvan hij van 1967 tot 1975 artistiek leider was (Van den Berg 2012).

Na *Inspraak* zouden nog enkele hoorspelen van Schierbeeks hand volgen. *Zolang de honden blaffen* (Ab van Eyk, NCRV, 17 april 1978), is een origineel hoorspel dat – opvallend voor een auteur die als experimenteel te boek staat – sterk leunt op mimetische representatie en dat bovendien een duidelijke spanningsboog kent. *Weerwerk* (Fons Eickholt, KRO, 16 oktober 1979) is een bewerking van het gelijknamige fragmentarische reisverslag (De Bezige Bij, 1977). Ook in dit werk is de collagetechniek toegepast: boek en hoorspel bestaan uit een verzameling uitspraken van vrienden en bekenden van de auteur. Schierbeek neemt in het hoorspel zelf de hoofdrol voor zijn rekening. Een ander belangrijk personage is de Franse boer 'Marcel', vertolkt door Joost Prinsen. In boek en hoorspel voert spreektaal de boventoon. Het hoorspel heeft, door het gebruik van opgenomen gesprekken met een 'natuurlijk' omgevingsgeluid, een documentair karakter. Ook van het gelijksoortige prozawerk *Betrekkingen* (Bezige Bij, 1979) is een hoorspelscenario gemaakt. Van de hoorspelproductie (volgens het scenario onder regie van Ab van Eyck voor de NCRV) is, op enkele sporen na, echter niets te vinden. In 1983 werkte Schierbeek opnieuw samen met Eickholt voor een hoorspelbewerking van het scheppingsverhaal van de Maya's (gebaseerd op de vertaling van Maya-kenner Don Adrián Chávez). *Pop Wuj, het scheppingsverhaal van de Maya's* (Fons Eickholt, KRO, 21 mei 1983 (Deel 1) en 28 mei 1983 (Deel 2)), met Ramses Shaffy in de rol van verteller, werd in twee delen uitgezonden. We kunnen uit dit overzicht concluderen dat Schierbeek tevreden was over zijn samenwerking met Eickholt en dat het hoorspel een medium was waarin hij zich bij herhaling wenste uit te drukken.

Schierbeek heeft in zijn carrière voortdurend voorbij de grenzen van de literaire praktijk gekeken om zijn poëticale ideeën te verwezenlijken. Zo werkte hij veelvuldig samen met componisten, schilders en fotografen (Evers 2000). Bovendien legde hij in zijn loopbaan een interesse voor (nieuwe) media aan de dag. Al halverwege de jaren zestig fantaseerde hij over de mogelijkheden die de computer zou bieden voor het schrijven van literatuur (Schierbeek 1965, 100-111). En hij schreef, als een van de eerste Nederlandse auteurs, een experimenteel televisiespel in een periode waarin het medium nog maar juist voet aan de grond begon te krijgen. Ook de hybride aanduiding 'proëzie' voor zijn boeken die het midden houden tussen proza en poëzie, is exemplarisch voor Schierbeeks wens om buiten de vastomlijnde literaire kaders te breken. Uit deze activiteiten blijkt een sterke aandacht voor media en technologie om zijn poëticale ideeën te verwezenlijken. Zijn hoorspelactiviteiten moeten dan ook in dit licht begrepen worden. Het idee van het multilaterale 'ik' wordt bijvoorbeeld al opgeroepen door het intrinsiek meervoudige auteurschap van het hoorspel; naast de scenariomaker zijn ook de regisseur, acteurs, technici (en mogelijk nog anderen) de auteurs van het eindproduct. In *Inspraak* betekent aandacht voor het medium tevens

dat de thematiek van (zelf)verlies hand in hand gaat met de mediumspecifieke eigenschappen van het hoorspel.

Nog voordat het hoorspel feitelijk begint (dat wil zeggen: nog voor de officiële aankondiging) wordt de titel weergegeven met behulp van audiofonische middelen. Een aantal stemmen (van mannen en vrouwen) spreekt door elkaar, waarbij steeds het woord 'praten' herhaald wordt. Na verloop van tijd ontstaan er verschillende variaties, zoals 'meepraten, napraten, duspraten, datpraten…'. Vervolgens klinken de stemmen collectief en steeds luider: 'praten PRATEN PRATEN!!!' (0:37-1:30). Dat de verschillende stemmen klinken als één stem geeft aan dat eenheid kan worden gevormd vanuit collectiviteit. De audiofonische presentatie sluit aan bij Schierbeeks opvatting dat het ik door middel van collectiviteit zijn subjectiviteit vindt.

Direct na de aankondiging wordt de eenheid die de stemmen vormen echter ontmanteld. We horen een man spreken op zakelijke toon en met lichte elektroakoestische manipulatie op zijn stem. De audiofonische behandeling doet denken aan een radionieuwsbericht: 'De moderne fysica onderkent de stof niet meer, alleen nog energie, verdeeld in energiepatronen, stralingspatronen, waarin alles en iedereen zijn eigen gevormd krachtveld heeft' (1:42-1:53). Verschillende stemmen (zonder manipulatie op hun stem) geven commentaar op het bericht.

> MAN I: Ziezo, elk mens dus ook. En zijn stralingsveld. De vorm daarvan hangt samen met alles waaruit ie gemaakt is.
> MAN II: Uit alle energieën van zijn voorouders.
> VROUW I: De hem of haar voorafgaande samenlevingen.
> MAN III: Eet- en drinkgewoonten.
> VROUW II: De ja's en nee's (1:53-2:07).

Aanvankelijk lijken de reacties betrekking te hebben op de inhoud van het nieuwsbericht. De stemmen zien in het bericht een wetenschappelijke onderbouwing van de idee dat de mens opgebouwd is uit een krachtveld van voorgaande gebeurtenissen en situaties. Dit relaas sluit aan bij de hierboven uiteengezette poëticale ideeën van Schierbeek over de meervoudigheid van het 'ik'. Allengs zijn de zinnen echter moeilijker met het radionieuwsbericht – en met elkaar – in verband te brengen. Dat de zinnen worden uitgesproken door uiteenlopende stemmen vergroot de verwarring. De luisteraar hoort een snelle opeenvolging van stemmen en zinnen, waarvan de samenhang nauwelijks te volgen is.[11] Deze meervoudigheid van perspectieven heeft een ontregelend effect.

De hoorspelbewerking voert zodoende van begin af aan de thematiek op die ook in het boek centraal staat, en doet dat met behulp van audiofonische middelen. In het verloop van het stuk verschuift echter de thematiek van de meervoudigheid van het 'ik' naar de kwestie van zelfverlies als gevolg van het verlies van een geliefde. Hieron-

der ga ik in op een fragment dat telkens, met enkele variaties, hernomen wordt en een fragment dat een relatief eenduidig verloopt kent, maar telkens wordt onderbroken. Beide fragmenten geven uitdrukking aan specifieke eigenschappen van rouwverwerking. Het eerste fragment is door de herhaling in verband te brengen met het verlies van een geliefde. Dat is immers een traumatische gebeurtenis die niet succesvol ondergebracht kan worden in een overkoepelend vertoog en waarvan om die reden telkens weer fragmenten de kop opsteken. De tweede scène drukt uit dat het rouwproces zelden rechtlijnig is. Doordat het vertoog van de rouwende man telkens onderbroken wordt, ervaren we dat de rouwarbeid met horten en stoten verloopt. In het onderstaande ga ik voornamelijk de functie na van de mediumspecifieke eigenschappen die het hoorspel inzet om deze aspecten van rouwverwerking invoelbaar te maken.

De weg kwijt

Het eerste langere fragment wordt een aantal keer herhaald in het hoorspel. Ook op het einde keert het terug, waardoor het het hoorspel als het ware omkadert. In deze fragmenten horen we een stem (telkens van een ander persoon) een route beschrijven. Verkeerslawaai overstemt op een aantal momenten de uitleg. 'En zo kom je op de plaats van bestemming', horen we de persoon uiteindelijk nog zeggen (2:50-3:29). Die teleologische uitkomst wordt echter gefrustreerd doordat delen van de uitleg onverstaanbaar zijn. Vatten we deze scène metafictioneel op, dan wordt in deze fragmenten een andere luisterwijze gesuggereerd. De luisteraar die haar gehoor probeert aan te scherpen om de uitleg te volgen komt niet uit waar zij wil. Daarmee geeft de scène aan dat de volledige geluidsband belangrijker is dan de communicatieve functie van de zinnen. De plaats van bestemming is daarmee geen vaststaand gegeven. Een fragment uit de collageroman dat metafictioneel is op te vatten, geeft tevens helder uitdrukking aan dit idee: 'nee :geen [sic] reisgids maken / maar: / EEN DWAALGIDS' (Schierbeek 1970, 156). In het hoorspel wordt deze zoekende imperatief met behulp van audiofonische middelen kenbaar gemaakt.

Eenmaal wordt de routebeschrijving weergegeven, terwijl tegelijkertijd in het andere kanaal een reflectie te horen is over de dood van een grootmoeder (23:38-24:15). De routebeschrijving gaat een verband aan met de thematiek van de dood door de simultane weergave. In de collageroman wordt deze gelijktijdigheid geëvoceerd door middel van nevenschikking. In de bewerking voor radio wordt de mediumspecifieke mogelijkheid uitgespeeld om uitdrukking te geven aan dit paratactische compositieprincipe: het hoorspel laat de heterogene geluidseenheden immers tegelijkertijd horen. Deze gelijktijdigheid heeft een andere werking dan opeenvolgende nevenschikking. Hoewel de fragmenten door hun gelijktijdige weergave een relatie met elkaar aangaan, is het ene fragment niet volledig te begrijpen in termen van het andere, aange-

zien door de gelijktijdige informatiestroom een en ander aan de aandacht ontsnapt. De luisteraar moet haar aandacht verdelen tussen de beide kanalen. Hier wordt een mediumspecifieke mogelijkheid van het hoorspel ingezet die in gedrukte vorm niet mogelijk is. Net als de aangesprokene raakt de luisteraar de weg kwijt.

De scène met het verkeerslawaai zet kortom de toon voor het verloop van het hoorspel. Wat volgt is een veelheid aan fragmenten die niet of maar moeilijk zijn in te passen in een overkoepelend verband. De telkens terugkerende routebeschrijving lijkt door de herhaling de kern uit te maken van het hoorspel, maar deze scènes worden voortdurend afgewisseld met flarden van nieuwsberichten, advertenties, verhalen en muziek die geen direct verband lijken te houden met de routebeschrijving (of met elkaar). We krijgen onder andere wetenschappelijke en religieuze vertogen over het ontstaan van het leven te horen, een advertentie voor seksartikelen en een radionieuwsbericht over de Rotterdamse haven die plat ligt.

In het tweede gedeelte van het hoorspel ontstaat een duidelijkere lijn. Het relaas van een man die zijn afwezige geliefde aanspreekt vormt de rode draad. De nabestaande spreekt over foto’s en brieven waar hij zich nu aan vasthoudt en over de begrafenis waarbij 250 mensen aanwezig waren (30:28-31:07). In het vertoog van het rouwende subject wordt het verlies van de geliefde expliciet verbonden aan het verlies van de eigen subjectiviteit: ‘Zo heb ik, liefste, geen idee van mezelf. Ben ik alleen achter mijn machine en droog ik tranen tot woorden’ (53:05-53:15). Het uiteenvallen van (zijn) subjectiviteit wordt audiofonisch kenbaar gemaakt door de juxtapositie van meerdere stemmen. Een andere mannenstem zegt: ‘met elke dode gaat er een stuk van jezelf’, waarop een vrouwelijke stem reageert: ‘een heel stuk van mijzelf’ (24:32-24:40).

De stem van de vrouw kunnen we opvatten als het product van de verbeelding van de rouwende man. De man zegt: ‘De kale waarheid: ik kan je niet meer aanraken en dat is… de dood. Doodzijn en de stem die blijft…’ (33:41-33:55). De vrouwenstem die reageert op het relaas van de rouwende man met ‘een heel stuk van mijzelf’ heeft een echo op haar stem en in de mix klinkt zij verder weg. Door deze effecten wordt gesuggereerd dat zij zich niet in dezelfde ruimte bevindt als de man. Deze stem met vervorming is veelvuldig te horen in de scènes waarin de man het woord richt tot de afwezige geliefde. Uitgaande van een psychologische lezing kunnen we concluderen dat de stem een (ingebeeld[12]) substituut vormt voor de verdwenen geliefde.

De dialoog tussen de rouwende man en de afwezige vrouw wordt telkens onderbroken door allerlei fragmenten. Opvallend vaak komt het thema van de dood naar voren in deze scènes. Tegen de achtergrond van marsmuziek en een rouwtrompet horen we een verhaal over het stoffelijk overschot van een krijgsgevangene dat wordt getransporteerd en begraven. Ook horen we een radio-uitzending over de gevaarlijke gevolgen van overbevolking. Deze fragmenten plaatsen de scènes waarin de man spreekt over het verlies van zijn geliefde in een breder perspectief. Na een langere

onderbreking over een moeder met leukemie die uit pure wanhoop haar dochter uitscheldt, spreekt de rouwende stem: 'wat is dan het kleine en wat is dan het grote verdriet?' De vrouwenstem fluistert zalvend: 'het verdriet is geen optelsom, ieder heeft het zijne, ik het mijne' (40:49-41:23).

Doordat we telkens terugkeren naar het persoonlijke leed van de rouwende spreker werken deze fragmenten echter niet alleen relativerend, maar ook versterkend. De juxtapositie van verschillende fragmenten met het persoonlijke leed van de man evoceert het gegeven dat alles doet denken aan het verlies van de vrouw. In een ander fragment worden bijvoorbeeld de gevolgen van het verhoogde broeikaseffect opgesomd. De stemmen van de man en de afwezige vrouw lezen samen de inhoud van het artikel voor. Het artikel besluit met het feit dat het broeikaseffect kan leiden tot het einde van het leven op aarde. De stem van de man leest de laatste zin voor: 'en een nieuwe ijstijd' (45:05-45:53). De voortijdige dood van de vrouw wordt iconisch uitgedrukt: haar stem wordt afgebroken voordat het artikel ten einde is. Aangezien de man de laatste zin alleen zegt, is de implicatie duidelijk: als nabestaande volgt voor hem niet de dood, maar een ijstijd.

De telkens terugkerende scène waarin de weg wordt uitgelegd gaat ook een verbinding aan met het vertoog van de rouwende man. In een van de versies van het fragment herhaalt een vrouwenstem in de ik-vorm de routeaanwijzingen (36:16-37:44). Deze stem klinkt anders dan de andere: er is veel echo toegevoegd en ze klinkt verder weg in de mix. De stem en de audiofonische behandeling komen kortom overeen met die van de vrouw die in dialoog treedt met het rouwende subject. Hierdoor wordt een relatie tussen het verkeerslawaai en de afwezige geliefde gesuggereerd. De stem van de vrouw wordt, nog meer dan de andere stemmen, overstemd door het verkeerslawaai. Dit gegeven kunnen we lezen vanuit de rouwende figuur, die probeert de uitkomst van de gebeurtenissen ('de plaats van bestemming') te begrijpen. Uit het overstemmende verkeerslawaai blijkt dat het hem niet lukt. Het effect van 'de weg kwijt zijn' komt daardoor te staan voor de rouwverwerking: de fragmenten waarin onverstaanbaar de weg wordt uitgelegd maken de verwarring van het rouwende subject invoelbaar.

Onzichtbare structuren

De audiofonische technieken worden niet alleen aangewend om de thematiek van (zelf)verlies verstaanbaar te maken. Het hoorspel drukt ook uit dat andere vormen van inzicht mogelijk zijn door de aandacht voor geluid en techniek. De dialoog van de rouwende 'ik' en de afwezige geliefde wordt gealterneerd met een fragment waarin een Amerikaanse stem te horen is, die klinkt alsof hij spreekt door een radio (34:08-34:32). We horen hem de eerste regels van Genesis 1 opzeggen. Dit fragment is te

herkennen als een boodschap afkomstig van de Apollo 8-missie, de eerste bemande missie in een baan rondom de maan (21 t/m 27 december 1968). Door de afwisseling met het fragment waarin de ik met zijn geliefde praat, komt het Apollo 8-fragment te staan voor communicatie met het buitenaardse: de geliefde is immers ook niet langer op aarde aanwezig. Als het mogelijk is om een boodschap te ontvangen van de andere kant van de maan, waarom dan zou men dan niet kunnen communiceren voorbij de grenzen van het leven?, zo lijkt het hoorspel uit te drukken. Deze vraag is in verband te brengen met de geschiedenis van geluidsmedia. Pioniers als Thomas Edison en Guglielmo Marconi meenden dat men door de (voorlopers van de) radio in contact zou kunnen treden met het hiernamaals. In het verlengde daarvan is de radio getheoretiseerd als een 'spookachtig' medium, waarin 'stemmen zonder lichaam' tot ons spreken (vgl. Whitehead 1992; Weiss 1995). Elders in Schierbeeks hoorspel wordt ook andere moderne technologie in verband gebracht met toegang tot een tijd of plek waarin de geliefde (nog) aanwezig is: '(*geluid van een projector*) En vanavond bij Geert, zag ik je weer lopen en lachen, op smalfilm en geen traan gezien' (36:04-36:17).

Via het radiomedium probeert de rouwende ik de afwezigheid van de geliefde te begrijpen. Dit doet hij onder meer door haar dood te vergelijken met de dood van anderen om er achter te komen wat de onderliggende overeenkomst is. Hij herinnert zich een gesprek dat hij met zijn geliefde voerde over de dood van een tante:

> MAN: 'en we zeiden […]'
> MAN EN VROUW (tegelijkertijd): 'sterven is absurd'.
> ANDERE MANNENSTEM: 'maar toch voorzien in de speciale structuur van die tante'.
> MAN: 'toen zeiden we…'
> MAN EN VROUW: 'dat dat absurde toch ingebed was in een weefsel',
> MAN: 'zichtbaar of onzichtbaar'.
> MAN EN VROUW: 'van oorzaken en gevolgen […]'
> MAN: 'of onzichtbaar bij gebrek aan zicht en de gevolgen zichtbaar en toch, en daardoor, absurd' (48:35-49:08).

Doordat de structuren als onzichtbaar worden aangemerkt wordt een mediumspecifieke eigenschap van het hoorspel benadrukt: het medium moet het immers stellen zonder visuele middelen. Het hoorspel is zodoende metafictioneel op te vatten als een poging om de onzichtbare structuren te achterhalen die hebben geleid tot de zichtbare gevolgen.

Op het einde van het hoorspel wordt deze inzet explicieter gemaakt. De vrouwenstem herhaalt in de eerste persoon de routebeschrijving en besluit: 'en ik ben op de plaats, met bomen eromheen, van bestemming' (37:22-37:27). De uitspraak 'de

plaats van bestemming' kan in verband worden gebracht met de dood, doordat echo en vervorming toenemen tot een pijnlijk geluidsniveau, terwijl de vrouw schreeuwt: 'op weg, vrienden, naar de buitengebieden van het zonnestelsel!' (37:36-37:42). Meteen daarop volgt een radiostem die bericht over wetenschappelijke ontdekkingen met betrekking tot de kosmos. Deze persoon reflecteert op de gevolgen van deze bevindingen voor de menselijke perceptie:

> MAN: '…al waren er ook toen die altijd al wisten dat wij niet alleen zijn, maar ingekapseld in verbanden die wij nog niet zagen en geluiden die wij nog niet hoorden, maar dat wij onderweg zijn deze strukturen te ontdekken om ze in onze zinnen op te nemen en een zin te geven, zo mogelijk of als denkmodel om onze grenzen zodanig uit te breiden dat ons rijk met de oneindigheid zal samenvallen in een eeuwenlang vermoed, maar nooit bewezen verband.'
> ANDERE MANNENSTEM: 'ROTTIGE ROOFAPEN!' (38:18-39:00).

Door de opeenvolging wordt een verband gesuggereerd tussen de audiofonische weergave van het auto-ongeluk en het radiobericht. De thematiek van rouwverwerking gaat zodoende een relatie aan met de aan de geschiedenis van de radio verbonden utopische wens om buiten de aardse wereld om structuren te ontdekken: 'om onze grenzen zodanig uit te breiden dat ons rijk met de oneindigheid zal samenvallen'. Als we de grenzen van ons waarnemingsvermogen zo ver mogelijk oprekken, zo is de suggestie, dan kunnen we wellicht voorbij de grenzen van het leven reiken – misschien zelfs tot het domein waar de gestorven geliefde zich bevindt. Dit streven is ook te begrijpen in poëticale termen: de experimentele vorm van *Inspraak* is op te vatten als een nieuw 'denkmodel' dat 'verbanden die wij nog niet zagen' zichtbaar maakt. De toevoeging 'en geluiden die wij nog niet hoorden' kunnen we in verband brengen met de radiobewerking: het hoorspel is een andere of een nieuwe poging om onze zinnen uit te breiden en 'strukturen' te ontdekken. Dat de uiteenzetting over die gedroomde mogelijkheden wordt onderbroken door een stem die schreeuwt 'ROTTIGE ROOFAPEN!' geeft echter aan dat er elementen zijn die niet binnen het diepere verband zijn onder te brengen. De ambitie die in het radiobericht naar voren komt wordt zodoende gefrustreerd: niet alles kan een zinvolle plaats krijgen; we kunnen alleen een verband vermoeden. Het fragmentarische karakter van het hoorspel maakt de (voorlopige) onmogelijkheid tot coherentie invoelbaar.

Conclusie

De hoorspelbewerking van *Inspraak* presenteert een interpretatie van het boek. Doordat het hoorspel een grotere thematische samenhang vertoont, krijgt het compositieprincipe van het werk nieuwe betekenissen. De rouwklacht en de telkens

terugkerende routebeschrijving vormen de rode draad in het hoorspel. Die draad wordt telkens onderbroken door flarden nieuwsberichten, advertenties, verhalen en muziek die hiermee geen direct verband lijken te houden. Het fragmentarische karakter kunnen we echter toeschrijven aan de waarneming van een rouwend subject. De telkens terugkerende zin 'En zo kom je op de plaats van bestemming' is in dat geval te lezen als de (gewenste) uitkomst van een verwerking. In die interpretatie kunnen we ook de fragmenten verklaren die niet of maar moeilijk zijn in te passen in een overkoepelend verband. Schierbeeks poëticale opvatting, waarin subjectiviteit is opgevat als het resultaat van verschillende discoursen die op het 'ik' inwerken, wordt in *Inspraak* daarmee zowel geladen met nieuwe betekenissen als geconfronteerd met haar grenzen. Enerzijds sluit de thematiek aan bij Schierbeeks opvatting dat het 'ik' uiteenvalt in een hoeveelheid aan vertogen – de rouwende persoon is immers een deel van zichzelf verloren. Anderzijds verleent de rouwthematiek een samenhang aan het werk die op gespannen voet staat met het idee van zelfverlies – het fragmentarische karakter van het werk kan immers worden toegeschreven aan een eenduidig (rouwend) ik. Dat brengt vragen naar voren over Schierbeeks opvatting dat het 'ik' niet beschouwd moet worden als een stabiele identiteit. Daarnaast zet de thematiek van rouwverwerking het compositieprincipe van nevenschikking onder druk – de fragmenten waarin gesproken wordt over een verloren geliefde hebben een andere status dan de meer anonieme, collectieve fragmenten.

In het hoorspel wordt de centrale thematiek van rouwverwerking nadrukkelijker op de voorgrond geplaatst door een herschikking van het materiaal. Tegelijkertijd geeft het hoorspel een nieuwe lading aan de thematiek van (zelf)verlies door middel van zijn mediumspecifieke eigenschappen. Enerzijds gebeurt dit doordat het hoorspel nieuwe mogelijkheden biedt voor de collagetechniek. Het medium is in staat om heterogene elementen tegelijkertijd te laten horen. Hierdoor wordt de notie dat de ik de weg (en zichzelf) kwijt is op een andere manier invoelbaar gemaakt dan in het boek het geval is: de luisteraar kan onmogelijk beide geluidstracks even goed volgen en raakt zo ook de draad kwijt. Anderzijds voegt het hoorspel een nieuwe laag toe aan de rouwthematiek door de stem van de verloren geliefde te laten horen. Het hoorspel is daardoor in verband te brengen met een gedachte die reeds bestond in de pioniersjaren van geluidsmedia: door de radio zou men contact kunnen maken met de doden. Die geschiedenis heeft theoretici geïnspireerd om over radio te spreken als een 'spookachtig' medium; de stemmen die te horen zijn over de ether zijn immers 'zonder lichaam'. Door de stem van de geliefde te laten horen – die door middel van elektroakoestische manipulatie nog extra 'spookachtig' is gemaakt – wordt de verloren ander zowel aanwezig als afwezig gesteld. Dat sluit aan bij de beleving van de rouwende ik die in het reine moet komen met het gegeven dat de ander er niet meer is. De verregaande aandacht voor het medium sluit aan bij Schierbeeks (neo-avant-gardistische) poëtica. In samenwerking met ervaren hoorspelmakers testte Schierbeek de

mogelijkheden van het medium om uitdrukking te geven aan zijn poëticale preoccupaties. Sommige van die mogelijkheden zijn uniek voor het geluidsmedium, andere zijn te bezien in het verlengde van zijn experimentele werken die in druk verschenen. De hoorspelbewerking van *Inspraak* toont daarmee aan dat voor een goed begrip van Schierbeeks oeuvre ook zijn werk voor het oor in rekenschap moet worden genomen.

Literatuur

Bakker & Stassen 1980
S. N. Bakker & J. Stassen, *Bert Schierbeek en het onbegrensde. Een inleidende studie over de experimentele romans*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

Brokken 1980
J. Brokken, *Schrijven*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.

Bürger 1977
P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Vertaald door M. Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Calanchi 2015
A. Calanchi, 'Searching for Sounds in U.S. Literature. A Multisensorial, Multidisciplinary Project', in: *European Scientific Journal*, 3, 2015, 10-21.

Cornets de Groot 1983
R.A. Cornets de Groot, 'Je binnenste buiten. Het scheppingswerk van Schierbeek', in: *Elseviers Magazine*, 05-02-1983.

Evers 2000
K. Evers, *Bert en het beeld*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.

Freud 1917
S. Freud, 'Trauer und Melancholie', in: S. Freud, *Gesammelte Werke Band X*. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1946 [1917], 197-212.

Huwiler 2005
E. Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn, Mentis, 2005.

Meijer 1986
I. Meijer, *De interviewer en de schrijvers*. Amsterdam, Prometheus, 2003.

Mertens 1986
A. Mertens, 'Bert Schierbeek', in: A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige letterkunde*, 21. Alphen aan de Rijn, Samson, 1986, 1-13.

Mertens 1988
A. Mertens, 'Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction', in: T. D'haen & H. Bertens (red.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam, Rodopi, 1988, 143-159.

Perloff 1986
M. Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, Chicago University Press, 1986.

Reite 1977
H. R. Reite, '"Het boek ik" van Bert Schierbeek', in: *Raster*, 1, 1977, 31-36.

Roggeman 1980
W. M. Roggeman, *Beroepsgeheim (3). Gesprekken met schrijvers*. Antwerpen, Soethoudt, 1980.

Schierbeek 1964
B. Schierbeek, *De tuinen van zen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1964.

Schierbeek 1965
B. Schierbeek, *Een broek voor een oktopus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

Schierbeek 1970a
B. Schierbeek, *Inspraak*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.

Schierbeek 1970b
B. Schierbeek, *Inspraak*. Utrecht, Motion, 1970.

Schierbeek 1972a
B. Schierbeek, *Inspraak*. KRO, 1970. [scenario]

Schierbeek 1972b
B. Schierbeek, *Inspraak*. Regie: F. Eickholt, KRO, 11-04-1972.

Schierbeek 1972c
B. Schierbeek, *De deur*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

Schierbeek 1977
B. Schierbeek, *Weerwerk*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.

Schierbeek 1979
B. Schierbeek, *Betrekkingen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.

Schierbeek 1982
B. Schierbeek, *Binnenwerk*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.

Schierbeek 2004
B. Schierbeek, *De gedichten*. Samenstelling en verantwoording K. Evers. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

Van den Berg e.a. 2012
T. van den Berg e.a., 'Fons Eickholt', in: *Theaterencyclopedie*, geraadpleegd 8 juni 2018 op http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Fons_Eickholt

Vandevoorde 2013
H. Vandevoorde, '"Generatie Schierbeek". Lyricisering in de jaren vijftig', in: *Revue belge de Philologie et d'Histoire/Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis*, 91, 3, 2013, 587-604.

Weiss 1995
A. S. Weiss, 'Preface: Radio Phantasms, Phantasmic Radio', in: *Phantasmic Radio*. Durham, Duke University Press, 1995, 1-8.

WHITEHEAD 1992
G. Whitehead, 'Out of the Dark. Notes on the Nobodies of Radio Art', in: D. Kahn & G. Whitehead (red.), *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, MIT Press, 253-264.

NOTEN

1. Het boek won de Vijverbergprijs voor het beste prozaboek (nu de F. Bordewijkprijs) in 1971.
2. Het eerste boek na deze radiostilte, de dichtbundel *De deur* (1972), luidde een periode in waarin Schierbeek zich voor lange tijd op de poëzie toelegde. In deze bundel gaat de schrijver in spaarzame verzen, die vaak als 'stamelend' worden omschreven, de confrontatie aan met het plotselinge verlies van zijn vrouw. Schierbeek keerde pas terug naar het prozagenre met een drieluik van collageachtige reisverslagen: *Weerwerk* (1977), *Betrekkingen* (1979) en *Binnenwerk* (1982). Deze boeken kenmerken zich door een minder lyrische toon dan zijn vroegere prozawerk en zijn conventioneler wat betreft hun typografische vorm.
3. Waarschijnlijk wordt hier 'Zorgvlied' bedoeld, de beroemde begraafplaats aan de linkeroever van de Amstel.
4. Schierbeek haalt hiervoor zijn inspiratie bij de door de Amerikaanse beatschrijver William S. Burroughs gepopulariseerde cut-up-techniek: 'De woorden en zinsdelen via zijn "cut-up" methode [sic] uit hun verband gerukt en willekeurig weer met andere verbonden, geven de woorden, zoals hij het uitdrukt, een eigen spinnende kracht' (Schierbeek 1965, 93-94).
5. Schierbeek kreeg het idee om deze schrijfmachine te gebruiken van John Cages collectie essays, dagboeken en lezingen *A Year from Monday* (Bakker & Stassen 1980: 136).
6. Uit een interview met Adriaan Morriën, geciteerd door Bakker & Stassen.
7. Aangezien Schierbeek, in ieder geval rond dit moment in zijn carrière, in zijn werk systematisch genreaanduidingen ondergraaft acht ik zijn uitspraken over poëzie tevens van toepassing op zijn meer prozaïsche werk.
8. Voor dit idee is naast *Inspraak* ook de titel van de experimentele roman *Gestalte der stem* exemplarisch.
9. Uit een interview met H.J. Oolbekkink in 1978, geciteerd door Mertens.
10. In de aankondiging wordt vermeld dat Schierbeek de collageroman in samenwerking met Eickholt bewerkte tot een hoorspel. De mate van betrokkenheid van de auteur is helaas niet meer te achterhalen.
11. De aard van distributie en consumptie van het hoorspel is in deze context bepalend. Doordat het hoorspel (slechts eenmaal) op de radio werd uitgezonden kon de luisteraar – overgeleverd aan het door het hoorspel bepaalde tempo – niet haar gedachten over de opeenvolgende zinnen op een rijtje zetten.
12. Door het occularcentrisme van de Westerse talen, stuit de hoorspelonderzoeker dikwijls op terminologische problemen. Hoewel het zeer goed mogelijk is om zich een geluid 'in te beelden', is er alleen een visuele metafoor voorhanden om deze handeling te beschrijven (Calanchi 2015, 12).

Over getrouwheid en instituten

De film- en hoorspeladaptaties van Herman Teirlincks toneelstuk *De vertraagde film*

Gertjan Willems

De vertraagde film (1922) is een van de belangrijkste werken van Herman Teirlinck (1879-1967).[1] Met dit tegen het expressionisme aanleunend toneelstuk en volgende werken als *Ik dien* (1923) en *De man zonder lijf* (1925) lanceerde hij in de jaren 1920 een vernieuwingsbeweging in het Vlaamse theater. Naast zijn theaterwerk was de veelzijdige Teirlinck ook bijzonder actief als romanschrijver, dichter, essayist, correspondent, illustrator, regisseur, acteur, poppenspeler, pedagoog, cultureel organisator en koninklijk adviseur. Zijn professionele leven lang was Teirlinck een centrale figuur in het Vlaamse en Belgische culturele leven. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de publieke omroep BRT (Belgische Radio en Televisie) bij Teirlincks overlijden in 1967 hulde bracht aan de 'Prins der Nederlandse Letteren'. Dit werd onder andere gedaan door een nieuwe hoorspeladaptatie van *De vertraagde film*, in een regie van Frans Roggen.

Voor deze hoorspelbewerking greep men terug naar een reeds bestaand hoorspelscenario uit 1940, dat volledig werd overgenomen, op de naam van de (vermoedelijke) scenarist na, Jozef Contryn. Contryns scenario stond in het teken van getrouwheid aan Teirlincks toneeltekst, waardoor dit ook geldt voor Roggens hoorspel. De verhaalstructuur, dialogen en geluiden werden zonder veel noemenswaardige aanpassingen overgenomen van Teirlincks toneeltekst. Enkel het gebruik van elektronische muziek door Louis De Meester betekende een hedendaagse aanpassing van het stuk uit 1922. Het hoorspel mag dan wel trouw zijn aan de letter van Teirlincks toneeltekst, of het ook trouw is aan de vernieuwende geest van Teirlincks stuk is een andere vraag. De filmbewerking van *De vertraagde film* uit 1937, *Het kwade oog*, toont alleszins aan dat Teirlinck zelf een meer dramatisch afwijkende en vormelijk experimentele behandeling van zijn werk genegen was. Dat de creatieve keuzes bij het hoorspel grotendeels in het teken stonden van getrouwheid aan het bronwerk, kaderde in de doelstelling Teirlinck te eren en het cultuurhistorisch belang van zijn werk te belichten. Dit paste binnen de ruimere cultureel-educatieve opdracht van de toenmalige publieke omroep. De case van *De vertraagde film* toont daarmee aan dat om tot een

beter begrip van het hoorspel als tekst te komen, ook de productionele en institutionele context bestudeerd dient te worden.

De vertraagde film als vernieuwend toneelstuk

Herman Teirlincks toneelstuk *De vertraagde film* ging op 8 maart 1922 in de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg in première.[2] De regie was in handen van de Nederlander Arie van den Heuvel, maar Teirlinck zelf had de algemene leiding en de grootste inbreng op het vlak van mise-en-scène, kostuums en decors (Van Schoor 1996, 602). Bij de lezing van de toneeltekst is het belangrijk om ermee rekening te houden dat Teirlinck zijn toneelteksten in de eerste plaats als werkstukken concipieerde voor acteurs, regisseurs en ruimtevormgevers. De scenografie was essentieel voor Teirlincks visie op theater, waardoor de toneeltekst slechts een beperkt beeld kan geven van het eigenlijke stuk (Van Schoor 2011, 99).

De vertraagde film is gesitueerd op en rond een brug in de Brusselse volksbuurt de Marollen tijdens de kerstperiode (zie afbeelding 1). Het stuk bestaat uit drie bedrijven. Het eerste bedrijf start met een volkse sfeersetting, met inbegrip van een kapelletje in het decor, het geluid van een dancingorgel, en folkloristische personages als de Driekoningenzangers, de lantaarnman, de 'vaartkapoen' Jean en zijn lief 'de blonde', het 'wilokswijf'[3] (tevens de moeder van de blonde), twee agenten en Zot Lowietje, naar een volksfiguur die toen in Brussel rondliep. Vervolgens gaat de aandacht naar een man en een vrouw die uit wanhoop besluiten zich samen met hun baby te verdrinken. Met een touw aan elkaar vastgebonden springen ze van een brug, maar Zot Lowietje heeft het gezien en roept hulp. Het wilokswijf, de agenten, de blonde en Jean komen eraan.

Na het middenbedrijf pikt het derde bedrijf de draad op waar het eerste bedrijf hem liet liggen. Jean en de agenten redden het koppel uit het water. Hun kind hebben zij echter verloren. De man en vrouw waren als geliefden in de vaart gesprongen, maar komen er als vreemden uit. Gescheiden trekken ze opnieuw de wereld in, terwijl de agenten een pint gaan pakken, de lantaarnman het licht dooft en de Driekoningen hun lied verder zingen. Dit eerste en derde bedrijf vormen, zoals de in 1922 uitgegeven toneeltekst aangeeft, een voorspel en naspel 'in gewoon tempo' (Teirlinck 1922, 5).[4]

Het langere tweede bedrijf is de kern van het stuk en handelt over de doodsstrijd van de man en vrouw onder water. In deze overgang tussen leven en dood maakt het realisme uit het eerste en derde bedrijf plaats voor een andere dimensie waar de wetten van de empirische realiteit niet langer gelden. Het koppel maakt kennis met allegorische figuren als De Dood, waar de draken van de pest, de oorlog, de honger en de zonde rond dansen, Het Geheugen, die de man en vrouw diverse momenten uit hun



Afb. 1: Opvoering van Teirlincks *De vertraagde film* in de Stadsschouwburg Amsterdam in 1926 (Nationaal Archief, Den Haag, Fotocollectie Elsevier Binnenland, nummer toegang 2.24.05.02, inventarisnummer 038-0469).

leven laat terugzien, De Vergetelheid, en De Waarheid in de vorm van een dwerg. Het onderwatergevoel werd gecreëerd door de muziek, de belichting en een gaas waarachter het tweede bedrijf zich afspeelde.

Het middenbedrijf vormt de kern van het expressionistisch karakter van Teirlincks stuk. Typerend voor het expressionisme focust dit deel op de innerlijke wereld van getormenteerde personages, die op het toneel veruitwendigd wordt. De toeschouwer krijgt niet de empirische realiteit te zien, maar wel de realiteit zoals de personages die beleven. Hun herinneringen, gedachten en gevoelswereld worden uitgebeeld. Het expressionistisch theater maakt hierbij vaak gebruik van verwrongen, niet-realistische decors, rekwisieten en kostuums. Door de inzet van onder andere een gaas en maskers is dit ook het geval bij het tweede bedrijf van *De vertraagde film*. Ook in het eerste en derde bedrijf vallen er volgens Van Schoor (1996, 607) expressionistische decorelementen terug te vinden, zij het in een minder extreme vorm.

Het meest inventieve expressionistische element van het stuk is de veruitwendiging van de subjectieve tijdservaring door enkele minuten aanzienlijk uit te rekken. Het middenbedrijf speelt immers niet langer 'in gewoon tempo', maar vormt 'De vertraagde film' (Teirlinck 1922, 5). De vertraging, die ook wordt aangegeven door tra-

gere acteerbewegingen, slaat op het feit dat de enkele minuten doodsstrijd worden uitgesponnen over een veel langere dramatische tijd in het theaterstuk, net zoals dit bij films mogelijk is via de slow-motiontechniek. Binnen deze vertraging vindt er ook een versnelling plaats: via de ontmoeting met Het Geheugen zien de protagonisten hun leven voorbijflitsen als in een versnelde film. Op die manier krijgt het tweede bedrijf zowel een slow- als een fast-motion dimensie en kent de innovatieve ingreep een intermediaal karakter (vgl. onder).

De uitbeelding van de subjectieve psychologie en wereldbeleving, maar ook specifieke expressionistische decorelementen, doen denken aan films uit het Duitse expressionisme als *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene). Dat is geen toeval: Teirlinck wilde het Vlaamse theater, waarvan hij vond dat het achterliep op andere literaire genres en te zeer in een realisme gewenteld was, vernieuwen door aan te sluiten bij buitenlandse tendensen. Een film als *Das Cabinet des Dr. Caligari* vormde een expliciete inspiratiebron voor Teirlinck, terwijl op theatervlak Franse en Franstalig Belgische auteurs als de expressionist Fernand Crommelynck en de symbolisten Maurice Maeterlinck en Henri-René Lenormand, alsook de Italiaanse modernistische auteur Luigi Pirandello invloed hadden (Goedegebuure 2009, 550; Van Schoor 1996, 605-607).

De vertraagde film wordt dikwijls bestempeld als de eerste uiting van het expressionisme in de Vlaamse dramaturgie. De symbolistische invloeden geven evenwel reeds aan dat het stuk niet over de hele lijn expressionistisch valt te noemen. Bovendien wilde Teirlinck de voeling met het ruimere publiek behouden. Een strategie hiertoe was om het meest vernieuwende tweede bedrijf op een toegankelijke manier in en uit te leiden. Het eerste en laatste bedrijf waren traditioneler van opzet, meer passend binnen de bekende Vlaamse theatertradities. Ondanks moderne elementen als de grootstedelijke situering en de achtergrondgeluiden van een dancing, tram en auto, kende de setting van *De vertraagde film* een blijvend dorps karakter met folkloristische personages die de herkenbaarheid van het stuk moesten verhogen (Vantorre 2009, 12-13). Deze afzwakkingen van het moderne en experimentele karakter vielen niet bij iedereen in de smaak. Zo vond de Antwerpse criticus en auteur Victor Brunclair bijvoorbeeld dat Teirlinck het expressionisme verloochende omdat hij enkel een paar uiterlijke vormen zou overnemen, terwijl het stuk op andere vlakken vrij traditioneel bleef (Vandenbroucke 2014, 261-262). Het lijkt dan ook correcter om van een gematigd expressionisme te spreken, wat niet wegneemt dat *De vertraagde film* wel degelijk voor vormelijke vernieuwing in het Vlaamse theater zorgde. Hierdoor staat het historisch belang van Teirlincks stuk buiten kijf.

De vertraagde film vanuit intermediaal en transmediaal perspectief

Een belangrijke strategie in Teirlincks vernieuwingsproject was het zoeken van aansluiting bij andere media en kunstvormen. Dit gebeurde zowel op een intermediaal niveau (het toneelstuk incorporeert invloeden uit andere media) als op een transmediaal niveau (naast het toneelstuk worden ook andere media aangewend om het verhaal te ontplooien).

Door aan verschillende media te refereren krijgt Teirlincks toneelstuk een sterk intermediaal karakter. Zowel de titel, *De vertraagde film*, als de ondertitel, *Een gedanst, gezongen en gesproken drama in drie bedrijven*, geven reeds aan dat diverse expressievormen van belang zijn voor het stuk (Van Schoor 2006, 161).[5] Naast de zeer aanwezige zang en dans speelden zo ook de belichting en de gestileerde decors een belangrijke rol in het stuk. De schilderkunst was niet alleen aanwezig in de maskers en de decors van de brug en de onderwaterscènes, maar ook in de structuur van het stuk, waarin het kerndeel geschraagd wordt door een voor- en naspel, een structuur die ontleend was aan de triptieken van de Vlaamse primitieven (Van Schoor 1996, 604).

Dat het filmmedium in dit intermediaal complex een prominente plaats inneemt, hoeft niet te verwonderen. In de jaren 1910 en 1920 ontstond onder invloed van de Italiaanse auteur en avant-gardepromotor Ricciotto Canudo namelijk een opvatting over de nieuwe ‘zevende kunst’ als een synthese van de kunsten (zie bijvoorbeeld Canudo 1911). Bovendien ontstond er in deze periode bij kunstenaars van allerlei slag een fascinatie voor de nieuwe mogelijkheden die het medium bood. Dit uitte zich niet alleen in (vaak experimentele) uitstappen naar het filmmedium, zoals ook Teirlinck in 1937 zou doen met *Het kwade oog*, maar ook in de overname van filmische beeld- en vertelstrategieën in andere kunstvormen.

Dit was in sterke mate het geval voor *De vertraagde film* (zie ook Vantorre 2009, 13-16). Zo wordt in een regieaanwijzing als ‘Het spel wordt breed en langzaam gefilmeerd’ de filmische inspiratie geëxpliciteerd (Teirlinck 1922, 33). Ik wees eerder al op het dubbele slow- en fast-motion karakter van het tweede bedrijf. Door de acteurs aan het einde van het eerste bedrijf trager te laten bewegen en ten slotte te laten stilstaan wordt dit tweede bedrijf ingeleid door een geleidelijk groeiend slow-motion-effect dat uitmondt in het theaterequivalent van een *freeze frame*:

DE TWEEDE POLITIEAGENT

Jean, hebt ge ze?
(het spel vertraagt).

DE BLONDE *(vreemd)*

Ik zie niets meer, Jean? Jean?
(het spel valt stil. Allen staan in verstelde houding).

DE DRIE KONINGEN *(heel ver)*

Och Sterre, och Sterre, ge moet er zoo stille niet staan,
Ge moet er vandaag naar Bethleëm gaan......
GORDIJN VALT RAP (Teirlinck 1922, 32).

Verder lijkt de onderwaterwereld wel een bioscoop waar de man en vrouw zijn binnengestapt. In een filmisch spel met tijd en ruimte maken zij niet alleen kennis met allerlei allegorische figuren, maar zien zij ook verschillende scènes uit hun leven als in een film voorbijkomen, van hun onbezorgde jeugd tot het bal waar hun liefdesrelatie begon.



Afb. 2: Toneelaffiche (1922) van Karel Maes voor *De vertraagde film* (Collectie Letterenhuis).

De interactie met andere media en kunstvormen kwam niet enkel tot uiting in het toneelstuk zelf. Ook andere media werden in 1922 ingezet, waardoor *De vertraagde film* naast een intermediaal ook een transmediaal karakter kreeg. Naast de uitgave van de toneeltekst verdient vooral de opmerkelijke toneelaffiche aandacht (zie afbeelding 2). Deze affiche werd al snel als een zelfstandig kunstwerk tentoongesteld en kent onder andere door zijn opname in de collectie van het MoMA ook internationale erkenning (Servellón z.j.; Wrede 1988, 20). Het afficheontwerp is van de avant-gardekunstenaar Karel Maes, die zijn toekomstige schoonvader Teirlinck tevens hielp bij het ontwerpen van de toneeldecors (Swaenepoel 2008, 169). In een geometrisch abstracte stijl die tegen het kubisme aanleunt, suggereert de affiche een filmstrook en filmapparatuur. Via deze intermediale referenties vormt de affiche opnieuw een voorbeeld van hoe *De vertraagde film* diverse kunstvormen trachtte samen te brengen. Met de opvoeringen van het toneelstuk, de uitgave van de toneeltekst en de verspreiding van de toneelaffiche maakt *De vertraagde film* duidelijk dat transmediale storytelling niet louter voorbehouden is aan het digitale tijdperk (Freeman 2016).



Afb. 3: Houtsnede van Frans Masereel uit de heruitgave (1937) van Herman Teirlincks toneeltekst *De vertraagde film*.

Na de opvoeringen van het toneelstuk in de jaren 1920 kreeg de relatie van *De vertraagde film* met diverse media nog een nieuwe dimensie door adaptaties van het toneelstuk in andere media. Bij deze herwerkingen van het toneelstuk *De vertraagde film* zijn verschillende gradaties mogelijk van hoe dicht de adaptatie bij het bronwerk blijft. Er kan gestreefd worden naar een zo volledig mogelijke hervertelling in een nieuw medium, maar de brontekst kan ook louter dienen als een losse inspiratiebron of als een vertrekpunt. Dit laatste geldt voor de eerste adaptatie van *De vertraagde film*, die erg toepasselijk een film betreft: *Het kwade oog* (1937). In hetzelfde jaar als de filmrelease was er een herdruk van de toneeltekst (Teirlinck 1937).[6] Deze uitgave

was geïllustreerd met houtsneden van Frans Masereel (zie afbeelding 3), wat opnieuw een toevoeging van een mediale dimensie aan *De vertraagde film* betekende. In 1940, 1950 en in 1967 volgden hoorspeladaptaties van *De vertraagde film* onder dezelfde titel. Deze hoorspelen, die erg dicht bij Teirlincks toneelstuk bleven, kenden een volledig andere adaptatiebenadering dan de filmbewerking uit 1937.

Het kwade oog



Afb. 4: Setfoto *Het kwade oog*, v.l.n.r. Herman Teirlinck (met sigaar), Stijn Streuvels (met pijp), Charles Dekeukeleire (in profiel aan de camera), Henri d'Ursel (uiterst rechts) (Collectie Cinematek).

De regisseur van *Het kwade oog* was Charles Dekeukeleire (1905-1971), een grootheid binnen de Belgische experimentele en documentairefilm. Hij werkte voor deze film nauw samen met Teirlinck, die het filmscenario voorzag. Teirlinck had allerminst een brave adaptatie van zijn eigen toneelstuk voor ogen.[7] Om te beginnen speelt de film zich zeventien jaar na het verhaal uit *De vertraagde film* af, waardoor *Het kwade oog* kan begrepen worden als een soort vervolg. Ook de setting is verplaatst, van de Marollen naar de plattelandsstreek rond Oudenaarde, en de moderne elementen uit het toneelstuk worden in de film ingeruild voor documentairebeelden over de plattelandsfolklore. Het filmverhaal gaat over een man die als het kwade oog wordt gezien door de dorpsbewoners: hij zou de oogsten laten mislukken en het vee ziek maken. In feite is hij een onschuldige landloper die zeventien jaar eerder een door de maatschappij verworpen liefde kende die uitliep op een dubbele zelfmoordpoging. Het koppel overleefde het, maar hun kindje bleef achter in het water. De man is sindsdien rusteloos op zoek naar zijn vroegere geliefde.

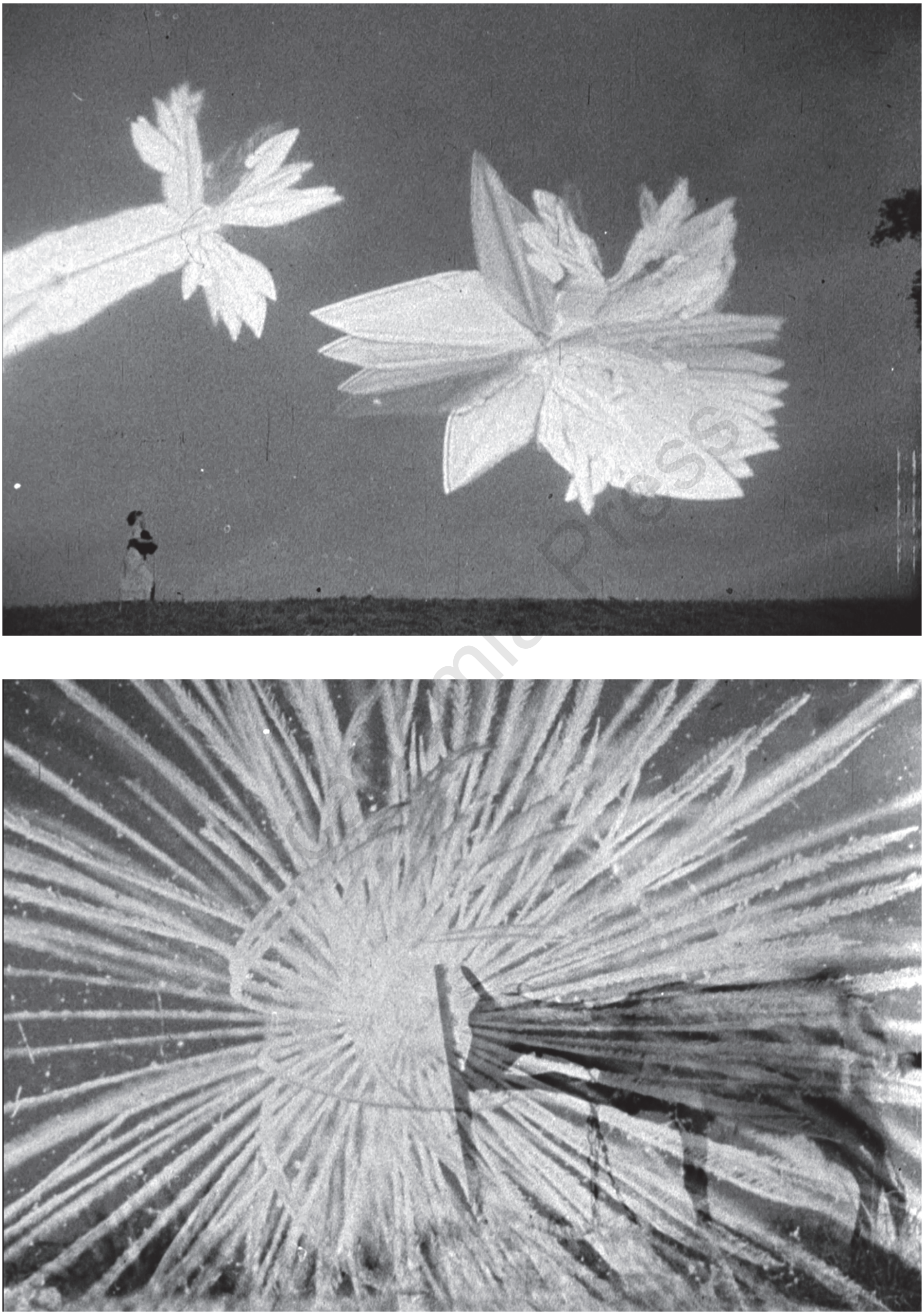
Naar het einde van de film toe rakelt de man zijn herinnering aan de zelfmoordpoging op. De zes minuten die de film hieraan besteedt zijn rechtstreeks geënt op *De vertraagde film*. Het zijn tevens de zes meest experimentele minuten van de film. De man vertelt in voice-over over zijn noodlottige liefde, de zelfmoordpoging en hoe hij die paar minuten doodsstrijd onder water beleefde. Intussen toont de film natuur- en plattelandsbeelden, idyllische kindertaferelen, close-ups van lichaamsdelen en grafisch-abstracte vormen. Daarbij deden Dekeukeleire en Teirlinck ook een beroep op de buitenlandse expertise van de Nederlander Jan Cornelis Mol, die gespecialiseerd was in bloemen- en kristalfilms, en de Fransman Jean Painlevé, een marinebioloog die het onderwaterleven filmde (Vantorre 2009, 18). Dekeukeleire zorgde voor een vrij snelle, expressieve montage van de beelden en maakte hiervoor veelvuldig gebruik van slow-motion, overvloeiers en superposities, waarbij de invloed van de Franse impressionistische cinema doorschemert (zie afbeelding 5). Op die manier tracht de film uitdrukking te geven aan wat de man in voice-over als volgt omschrijft: 'We zweefden in het stil getover van vormen, van lichten en geluiden'.

Deze scène gaat op zoek naar het experiment en exploreert de expressieve mogelijkheden van het filmmedium. Met de korte films van Dekeukeleire, Henri Storck, Henri d'Ursel en Ernst Moerman had de Belgische film er op dat moment al een kleine tien jaar aan avant-gardistische filmexperimenten opzitten. Een dergelijke experimentele sequentie in een lange fictiefilm gericht op een breder publiek was echter ongezien in de – toen nog erg beperkte – Belgische langspeelfilmgeschiedenis. De pers beschouwde de film grotendeels als een mislukking en hij werd slechts zelden vertoond. Niettemin geldt *Het kwade oog* als een innovatieve film die een erg boeiende creatieve behandeling van Teirlincks toneelstuk *De vertraagde film* biedt.[8]

De publieke omroep en adaptaties

Na de filmbewerking in 1937 volgden in 1940, 1950 en 1967 hoorspeladaptaties van *De vertraagde film* door de publieke omroep NIR (Nationaal Instituut voor de Radioomroep), in 1960 opgesplitst naar taal in de BRT en de RTB (Radiodiffusion-Télévision belge). Deze hoorspelen maken deel uit van een traditie van de publieke omroep om hulde te brengen aan belangrijke Vlaamse literatoren door middel van televisie- of radioadaptaties, en soms zelfs filmadaptaties van hun werk. Dit paste volledig binnen het cultureel-educatieve beleid dat de publieke omroep tot in de jaren 1980 kenmerkte (Dhoest 2004; Van den Bulck 2000).[9] Radio en televisie golden als bewust ingezette instrumenten voor de emancipatorische ontwikkeling en ontvoogding van de Vlaamse gemeenschap. De verspreiding van de Vlaamse (voornamelijk hoge) cultuur stond hierbij hoog op de agenda.

Literaire adaptaties vormden dus een vaak toegepaste strategie om de culturele doelen van de publieke omroep te verwezenlijken. Hoorspelen boden een vrij snelle en goed-



Afb. 5: Frames uit de 'onderwaterscène' in *Het kwade oog* (Collectie Cinematek).

kope adaptatiemogelijkheid. Teirlinck zelf had dit medium reeds in 1930 ingezet om via een adaptatie van de novelle *De boer die sterft* (1918) hulde te brengen aan zijn in 1929 gestorven letterbroeder Karel van de Woestijne.[10] In een inleiding bij een heruitvoering van dit hoorspel in 1945 waarschuwde Teirlinck de luisteraar ‘dat hem met *De boer die sterft* geen luisterspel wordt aangeboden, alleen (…) een meerstemmige radiovoordracht’. Teirlinck gebruikte voor dit hoorspel hetzelfde scenario dat hij voor zijn theateropvoering van *De boer die sterft* in 1930 had gebruikt en dat hij een ‘dramatische bewerking tegelijk voor radio en toneel’ noemde (Teirlinck 1973, 323).[11] Teirlinck gebruikte ook andere van zijn toneelteksten om hoorspelen te realiseren: in 1945 maakte hij een radiobewerking van zijn toneelstuk uit 1931 *Elckerlyc* en in 1952 van zijn toneelstuk uit 1934 *Het esbattement van de appelboom* (regie Bert Brauns).

Teirlinck zelf werd ook door de openbare omroep geëerd met hoorspelen. Na de eerste hoorspelversie van *De vertraagde film* in 1940 realiseerde het NIR een tweede hoorspelbewerking in 1950, nadat Teirlinck de vijfjaarlijkse Staatsprijs voor Vlaamse letterkunde had gekregen. In 1959, ter gelegenheid van Teirlincks tachtigste verjaardag, regisseerde Bert Brauns *Ik dien*, een hoorspeladaptatie van Teirlincks gelijknamige toneelbewerking (1923) van het Beatrijsverhaal. Na Teirlincks overlijden in 1967 verschenen er diverse in memoriams en herinneringsartikelen in de Vlaamse en Nederlandse pers (Van den Bossche 2017, 671). Ook de BRT wilde Teirlinck eren. Dit niet enkel met een nieuwsbericht of een in memoriamreportage, maar dus ook met een nieuwe hoorspeladaptatie van *De vertraagde film*. De BRT initieerde dit hoorspel zeer gauw nadat Teirlinck op 4 februari 1967 overleed: de repetities en opnames vonden plaats van 13 tot 18 maart, waarna er radio-uitzendingen volgden op 2 en 4 april 1967.

Ook nadien bleef de BRT Teirlincks literaire nalatenschap in de kijker zetten, nu via televisieadaptaties. De miniserie *Mijnheer Serjanszoon* (regie Johan De Meester en Bert Struys), naar Teirlincks gelijknamige roman uit 1908, verscheen reeds in het najaar van 1967 op het kleine scherm. Teirlinck had nog net voor zijn overlijden toestemming gegeven voor een televisiebewerking van dit hoogtepunt uit zijn vroege literaire werk.[12] Ter gelegenheid van zijn honderdste geboortejaar produceerde de BRT, in coproductie met de Nederlandse AVRO, in 1979 ten slotte het prestigieus opgezette zesdelige kostuumdrama *Maria Speermalie* (regie Antonin Moskalyk), naar Teirlincks gelijknamige roman uit 1940.

De vertraagde film als hoorspel

De eerste hoorspeladaptatie van *De vertraagde film* werd uitgezonden op 3 mei 1940, net voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in België. Het ging om een radioaanpassing door de Mechelse poppenspeler Jozef (Jef) Contryn, die sinds 1933

bij het NIR aan de slag was als geluidsregisseur voor hoorspelen en vervolgens als regisseur (Ballaux 1999, 18). Hoogstwaarschijnlijk was het Contryn die Teirlincks toneeltekst tot een hoorspelscenario had bewerkt.[13] De muziek werd verzorgd door Jef van Hoof, die al in 1926 muziek gecomponeerd had voor het tweede bedrijf van het toneelstuk *De vertraagde film*, tot grote voldoening van Teirlinck (Teirlinck 1950; zie ook Van den Bossche 2017, 392).

In tegenstelling tot het scenario, werd dit hoorspel niet bewaard, net zomin als de tweede hoorspeladaptatie uit 1950, in een regie van Frans Roggen. Roggen vervulde dezelfde functie bij de hoorspelversie uit 1967, die het VRT-archief wel bewaart.[14] Roggen (1911-1978) was tussen 1940 en zijn overlijden in 1978 een centrale figuur in het Gentse theaterleven, zowel als regisseur, acteur en leraar. In 1941 vertolkte hij zelf de rol van de man in een toneelopvoering van *De vertraagde film* in de Gentse Koninklijke Nederlandse Schouwburg (Van Schoor 1967, 169). Naast zijn vele theaterbezigheden was hij na de Tweede Wereldoorlog ook een van de actiefste hoorspelregisseurs van de publieke omroep (Van Durme 1982, 69-70). Na de tweede hoorspeladaptatie van *De vertraagde film* in 1967 regisseerde hij ook nog een toneelopvoering van *De vertraagde film*, die op 20 mei 1967 in het Nederlands Toneel Gent in première ging.[15]

Van de hoorspelversie uit 1967 bleef ook het scenario bewaard, waarbij onmiddellijk opvalt dat dit hetzelfde scenario betreft als in 1940, met als enige aanpassing de modernisering van het taalgebruik.[16] De naam van de vermoedelijke scenarist, Jozef Contryn, wordt evenwel nergens meer vermeld op het scenario of in aankondigingen van het hoorspel. Nog opmerkelijker is dat het VRT-archief een hoorspelscenario uit 1940 bewaart waarin Contryns naam telkens met rood potlood ostentatief doorstreept is. Wanneer deze doorstreping gebeurde, is niet duidelijk, maar het suggereert alleszins dat de afwezigheid van Contryns naam bij de hoorspelversies uit 1950 en 1967 een bewuste ingreep betrof. Vermoedelijk is er een link met Contryns collaboratieverleden.[17] Na de Tweede Wereldoorlog werd hij hiervoor gestraft en kon hij niet meer bij de openbare omroep aan de slag, wat een verklaring kan zijn voor het weren van Contryns naam bij de hoorspelversies van 1950 en 1967.[18]

Van de drie hoorspelen is enkel de versie uit 1967 bewaard gebleven. Het is dan ook deze versie waarop we in wat volgt verder ingaan. Behalve Roggen als regisseur was ook Louis De Meester (1904-1987) een belangrijke figuur voor de realisatie van dit hoorspel. De Meester, een pionier in de Belgische elektronische muziek, verzorgde de muzikale klanken (wat de BRT het 'klankdecor' of de 'muzikale klankbeelden' noemde). In 1945 was De Meester aan de slag gegaan bij het NIR en vervolgens de BRT, waar hij de kans kreeg om via zijn soundtracks voor radio en televisie het Belgische publiek te laten kennismaken met elektronische muziek (Dierickx 2015). Met zijn radio- en televisieopera's oogstte hij in de jaren 1950 en 1960 ook internationaal lof (Knockaert 2011). De Meester had in de jaren 1960 al vaker samengewerkt met

Frans Roggen, onder andere voor een toneelbewerking van Constantijn Huygens' *Trijntje Cornelis* in 1966. Na het hoorspel *De vertraagde film* (voor zover bekend het enige hoorspel waar hij aan meewerkte), werkte hij ook mee aan Roggens toneelopvoering van Teirlincks stuk. De Meesters belang bij de creatie van het hoorspel werd in de verf gezet doordat zowel de aan- als de afkondiging van de BRT-uitzending begon met de woorden: '*De vertraagde film* door Herman Teirlinck met muzikale klankbeelden van Louis De Meester'. Ook in het hoorspelscenario wordt De Meester als eerste medewerker vermeld, vóór regisseur Roggen.

Robert Bernaerd, specialist ter zake van de BRT, stond in voor de geluidsregie van het hoorspel. Domien De Gruyter en Dora van der Groen vertolkten de hoofdrollen van de man en de vrouw. Naast hun theaterwerk waren beide acteurs op dat moment lid van het Dramatisch Gezelschap van de BRT. In die hoedanigheid werkten zij mee aan heel wat hoorspelen en televisiefilms.

Trouw aan Teirlinck

Bij de hoorspelbewerking van Teirlincks *De vertraagde film* streefde men naar een zo groot mogelijke getrouwheid aan het bronwerk. Ook de mediumspecifieke aanpassingen staan in het teken van die getrouwheid. Het hoorspel neemt de vertelstructuur van Teirlincks stuk, met de drie bedrijven en de hierboven beschreven verhaalontwikkeling, bijna volledig over. De dialogen werden in hun oorspronkelijke vorm behouden en enkel hier en daar werden minder belangrijke narratieve fragmenten geschrapt om de duur van het hoorspel (67 minuten) te beperken. De dialogen in het hoorspel blijven overigens heel dicht bij het hoorspelscenario, slechts af en toe is er een kleine aanpassing die voortkomt uit de acteursperformance (bv. 'ik kan niet overeind geraken' in het scenario wordt in het hoorspel 'ik kan niet overeind komen').

Onderstaande vergelijking tussen de toneeltekst en het hoorspelscenario (dat dus nauwkeurig gevolgd werd door het hoorspel zelf) vormt een voorbeeld van de verschillen tussen beide. Het betreft een fragment uit het derde bedrijf, wanneer het uit het water geredde koppel ontwaakt en tracht recht te komen. De schrappingen hebben betrekking op het hoorspel:

> ~~DE VROUW *(zacht)*~~
>
> ~~Ge doet mij een beetje pijn.~~
>
> ~~DE MAN~~
>
> ~~Het spijt me zeer. Maar wij kunnen in geen geval het dwaas spektakel blijven, dat we zijn. Laat ik u vriendelijk verzoeken, licht uwe hand op, want ik kan ons anders onmogelijk bevrijden.~~

DE VROUW ***(kleine glimlach)***

~~Och ja!~~ Mijn hand is geheel lam. Het is alsof ze mij niet meer behoorde.
~~*(Hij ontknoopt de koord en staat recht).*~~

DE MAN

Ik ben uitgeput. Nu moeten wij eens goed den toestand overkijken.

DE VROUW

Ja. Maar ik kan waarlijk niet recht. Wilt ge niet zoo goed zijn en mij helpen?

DE MAN

Zeker.
~~*(Hij helpt haar).*~~
Het is een zeer zonderlinge geschiedenis.
(Teirlinck 1922, 65-67 in vergelijking met Teirlinck 1967, 38-39).

Slechts af en toe komt er een stukje dialoog bij, met name om het hoorspel begrijpelijker te maken wanneer door het wegvallen van het visuele element bepaalde zaken minder duidelijk zijn. Zo krijgt de eerste dialoog van de lantaarnman uit de toneeltekst, 'Als ik nu de bruglanteren niet laat branden' (Teirlinck 1922, 7), in het hoorspel een toevoeging om de functie van het personage onmiddellijk duidelijk te maken: 'Als ik, de lanterenman, nu de bruglanteren niet laat branden' (Teirlinck 1967, 3).

Het geciteerde fragment met de man en de vrouw toont dat niet alleen dialogen maar ook visuele regieaanwijzingen in het hoorspelscenario geschrapt werden.[19] Het hoorspelscenario behoudt wel het merendeel van Teirlincks auditieve regieaanwijzingen, die des te belangrijk worden, zowel in het aanreiken van verhaalelementen als in de sfeerschepping. Zo worden de tijd van het jaar (kerstperiode), het dagdeel (avond) en de setting (de straat) onmiddellijk duidelijk bij het begin van het hoorspel door de mix aan geluiden: de feestmuziek van het orgel in de verte vervlochten met kindergezangen en een driekoningenlied. De orgelmuziek blijft het hele eerste bedrijf hoorbaar en functioneert als een indicator voor de echte wereld. De orgelmuziek stopt pas wanneer het tweede bedrijf begint, dat zich onder water afspeelt. Bij de overgang naar het derde bedrijf weerklinkt de orgelmuziek opnieuw, waardoor het duidelijk is dat we ons terug in de bovenwaterwereld bevinden. Wanneer op het einde van het hoorspel enkel nog het driekoningenlied weerklinkt en de andere geluiden vervangen zijn door het gehuil van de wind is het duidelijk dat de nacht op zijn einde is. Door deze geluidselementen wordt een koude, winterse kerstsfeer gecreëerd zoals dit visueel gebeurt in het decor van het toneelstuk (zie afbeelding 1) of de houtsneden van Masereel (zie afbeelding 3).

Sporadisch krijgen we een toneelgeluid niet te horen in het hoorspel. Zo neemt het hoorspelscenario een auditieve regieaanwijzing als ‘Ertussen in [sic] klopt het gerinkel van een tram of krijst de klakson van een auto’ (Teirlinck 1967, 3) wel over van de toneeltekst (Teirlinck 1922, 7), maar in het uiteindelijke hoorspel valt die tram of auto nergens te horen. Misschien leek dit voor de hoorspelmakers slechts een detail en koos men ervoor om de op dat moment reeds vrij volle klankband (met de orgelmuziek, kinder- en driekoningengezangen) niet nog verder te belasten, maar voor Teirlincks toneelstuk waren deze geluiden wel belangrijke markeerpunten van het moderne, stadse karakter van de setting.

Op een aantal relatief kleine weglatingen of toevoegingen na lijkt het hoorspel een soort a posteriori audiocaptatie van het toneelstuk uit 1922, waarbij de evidente verwijdering van de beelddimensie het belangrijkste verschil vormt. Daardoor lijkt er een impliciete hiërarchie van kunstvormen uit de hoorspeladaptatie te spreken, waarbij het hoorspel in de schaduw van het toneelstuk staat. Dit geldt vooral voor het eerste en het laatste bedrijf van het hoorspel. De adaptatie van het tweede bedrijf, dat de vernieuwende kern van Teirlincks stuk vormde, kent een iets inventiever karakter doordat Louis De Meester niet enkel akoestische, maar ook elektronische muziek inzet.

De overgang naar de onderwaterwereld aan het einde van het eerste bedrijf wordt aangegeven door de stemmen van de blonde, Jean en de Driekoningen die steeds trager, dieper en verder weg klinken, wat overeenkomt met het vertraagde spel in het toneelstuk. Opmerkelijk genoeg blijft de orgelmuziek in het hoorspel wel op hetzelfde ritme spelen. Hierdoor worden er feitelijk twee tijdsverlopen tegelijkertijd opgeroepen, en aangezien het orgel een indicator is van de ‘echte’ wereld, ook twee narratieve ruimtes. Hier benut het hoorspel dus voluit de creatieve mogelijkheden van het medium: door het gebruik van geluid worden er twee tijdruimtes in superpositie weergegeven, zonder dat dit een al te vervreemdend effect teweegbrengt.

Nadat de geluiden wegsterven, luidt een luide gong het tweede bedrijf in, exact zoals ook de toneeltekst voorschrijft: ‘Bij ’t rijzen van het doek weerklinkt een geweldige bronzen slag, waarvan de galm zich wijd uitzet en vergroeit met de weegeluiden van het koor’ (Teirlinck 1922, 33).[20] Hoewel het hoorspel deze regieaanwijzing nauwkeurig opvolgt, ontbreekt de aanwijzing in het hoorspelscenario, wat erop wijst dat de hoorspelmakers ook Teirlincks toneeltekst consulteerden. De weegeluiden worden aangevuld met andere trage, sterk galmende elektronische tonen die een onderwatereffect creëren. Gedurende de 29,5 minuten van het tweede bedrijf komen deze galmende elektronische klanken dikwijls terug, waardoor zij op effectieve wijze de functie vervullen van het gaas, de belichting en de muziek die het onderwatergegeven suggereerden in Teirlincks toneelopvoering uit 1922.[21]

Elektronische geluidseffecten worden in het middenbedrijf ook ingezet om visuele regieaanwijzingen uit de toneeltekst op te vangen. Wanneer De Dood zijn rede

houdt en de draken van de pest, de oorlog, de honger en de zonde voorstelt, verschijnen deze draken in het hoorspel met elk een eigen, typerend geluid. Ook de allegorische figuren Het Geheugen en De Vergetelheid krijgen een auditieve aankondiging door middel van passende klanken. Het gebruik van geluid in het tweede bedrijf zorgt er op verschillende momenten voor dat ondanks het wegvallen van de visuele elementen de expressionistische kenmerken van het toneelstuk toch bewaard blijven. Bovendien blijft het gematigd expressionisme van Teirlincks toneelstuk overeind doordat de focus blijft liggen op de veruitwendiging van de innerlijke wereld van het koppel.

De cultureel-educatieve insteek van de publieke omroep

De verklaring waarom er geen grotere creatieve ingrepen plaatsvonden valt te vinden in de institutionele context waarin het hoorspel *De vertraagde film* tot stand kwam. Het hoorspel werd gerealiseerd 'ter nagedachtenis van de kort te voren overleden auteur', zoals in het jaarverslag van de BRT te lezen valt (BRT 1968, 31). Het hoorspel paste hiermee volledig binnen de hierboven geschetste cultureel-educatieve beleidscontext van de publieke omroep, waarbij ingezet werd op adaptaties om zo de literaire nalatenschap van belangrijke Vlaamse schrijvers onder de aandacht te brengen. De benadering van de BRT werd gedeeld door de Nederlandse Katholieke Radio Omroep (KRO), die het hoorspel op 12 december 1967 uitzond. De aankondiging van het hoorspel klonk als volgt:

> In ons programma *Dinsdagavondtheater* kunt u nu luisteren naar *De vertraagde film*, een Vlaamse radio-uitvoering van dit toneelstuk van Herman Teirlinck. Teirlinck, vooral bekend als romanschrijver, is dit jaar gestorven. Hij werd 88 jaar. Zijn geslaagdste toneelstukken stammen uit de jaren 1920, toen hij in de stijl van het expressionisme het Nederlandstalige toneel hielp vernieuwen. Zijn beste stuk *De vertraagde film* schreef hij in 1922. Het is een drieluik. Op het eerste paneel schildert Teirlinck de sfeer van een Vlaamse stadje in de koude, donkere dagen rond kerstmis. Een kade langs een gracht is bevolkt met de groteske figuren uit de Vlaamse literaire folklore. Een wilokswijf, dat is een vrouwtje dat gepofte kastanjes verkoopt, een lantaarnopsteker, zot Lowieke en Driekoningenzangers. Een jongeman en een jongevrouw die een kind op de arm draagt, naderen het water. Voor iemand het kan verhinderen, springen ze erin. Het middenluik speelt onder water. Als in een vertraagde film beleeft het zelfmoordenaarspaar in de weinige ogenblikken die resten voor de verstikking het hele leven van de mens. Dat gebeurt, als in *Elckerlyc*, met behulp van symbolen. De tijd, de dood en andere allegorische figuren komen sprekend op. In het derde deel worden de zelfmoordenaars nog levend op het droge

> gebracht. Alleen hun kind is in het water gebleven. De suggestieve uitvoering van de Belgische radio doet alle recht aan de barok-pathetische toon die het expressionistische theater van de jaren 1920 heeft gekenmerkt.

De educatieve insteek van deze aankondiging mag duidelijk zijn, met eerst een korte voorstelling van Teirlinck en vervolgens inhoudelijke en contextuele toelichting over *De vertraagde film*. Frappant is dat reeds wordt meegegeven dat het kindje sterft en het koppel gered wordt. Een belangrijk deel van de narratieve spanning, en daarmee ook van het luisterplezier, wordt hiermee weggenomen. Misschien veronderstelde men dat de plot algemeen bekend was, maar dat deze uitleg deel is van de aankondiging en niet van de afkondiging, zodat ook de niet-geïnitieerde de luisteraar eerst het hoorspel zelf kan ontdekken, wijst nog eens extra op de paternalistische houding van de KRO.

De cultureel-educatieve institutionele context van de BRT zorgde niet enkel voor de realisatie van *De vertraagde film*, ook de tekstuele eigenschappen van het hoorspel zijn met die context verbonden. De BRT was namelijk in de eerste plaats geïnteresseerd in het in de verf zetten van het cultuurhistorisch belang van Teirlinck. Dat kan verklaren waarom een meer inventieve creatieve bewerking uitbleef. Getrouwheid aan Teirlincks toneelstuk uit 1922 stond voorop.[22] Het lijkt er dan ook op dat men er minder naar streefde om een origineel hoorspel te creëren, dan een stukje theatergeschiedenis over te brengen.

Discussie

Als de getrouwheid aan Teirlincks toneelstuk voorop stond bij de hoorspeladaptatie, stelt zich de vraag waarom de muziek wel een hedendaagse aanpassing kreeg, terwijl dit niet het geval was voor de andere elementen, zoals de dialogen, die 45 jaar na datum toch verouderd klonken. Waarom koos men niet opnieuw voor de compositie van Jef van Hoof, die in de hoorspeladaptatie uit 1950 gebruikt werd en waar Teirlinck zo tuk op was? Een mogelijke verklaring is dat de hoorspelmakers voornamelijk van het hoorspelscenario (dat nauw aansloot bij de toneeltekst) en de toneeltekst vertrokken, eerder dan van de opvoeringen van het toneelstuk. Men wilde hulde brengen aan Teirlinck, wat gebeurde door zijn dialogen en voorschriften zo getrouw mogelijk te volgen. Maar in de toneeltekst staan geen muzikale aanwijzingen, en de compositie van Jef van Hoof dateerde van enkele jaren na de eerste opvoering van Teirlincks toneelstuk. Hierdoor zagen de hoorspelmakers op dit vlak misschien de kans zich een grotere vrijheid te veroorloven. Die grotere vrijheid vertaalde zich in het aanwenden van elektronische muziek, die evenwel steeds in functie van de dramatische ontwikkeling werd ingezet, waardoor men niet afweek van het principe van getrouwheid aan Teirlincks tekst. De keuze voor Louis De Meester, die met Teirlinck

de eigenschap deelde een pionier te zijn die het experiment op een toegankelijke manier in zijn artistiek werk integreerde, paste bovendien binnen een eerbetoon aan Teirlinck.

Het gebruik van elektronische muziek kunnen we interpreteren als een poging om het inventieve karakter van het hoorspel op te krikken. Maar De Meester had zijn elektronische muziek reeds sinds de jaren 1950 in divers radio- en televisiewerk ingezet, waardoor het vernieuwende van zijn bijdrage aan dit hoorspel al bij al eerder beperkt is. Het hoorspel is dan ook misschien wel trouw aan de letter van Teirlincks toneeltekst, maar veel minder aan de artistieke geest van *De vertraagde film*, dat vernieuwing voorstond. Hierin steekt de hoorspeladaptatie schril af tegen *Het kwade oog*, waarvoor Teirlinck zelf niet te beroerd was om zijn toneelstuk slechts als een springplank te gebruiken naar een bijna volledig nieuwe creatie. Het deel dat een rechtstreekse adaptatie van *De vertraagde film* vormde, tastte dan weer op een experimentele manier de mogelijkheden van het medium af, waarmee de artistiek-vernieuwende geest van het toneelstuk werd doorgetrokken.

Om te begrijpen waarom dertig jaar later het hoorspel een heel andere richting uitging en net heel dicht bij Teirlincks toneeltekst bleef, is de cultureel-educatieve context van de BRT cruciaal. Deze bijdrage betoogt daarom dat de studie van het hoorspel als tekst van even groot belang is als de studie van de productionele en institutionele context, en dat beide elementen meestal intrinsiek met elkaar verweven zijn. Net als bij film- en televisieproducties is er bij het ontstaan van een hoorspel naast de scenarioschrijver(s) een hele cast en crew betrokken. Al deze mensen werken aan een hoorspel binnen een zekere productionele en/of institutionele context, waarbij vanuit historisch perspectief zowel in Vlaanderen als in Nederland de publieke omroepen met voorsprong de belangrijkste spelers zijn. *De vertraagde film* toont aan hoe bepalend deze context kan zijn voor zowel de vraag waarom bepaalde hoorspelen gerealiseerd worden als voor de vraag waarom ze klinken zoals ze klinken.

Literatuur

Bal 1985
N. Bal, *De mens is wat hij doet. BRT-memoires*. Leuven, Kritak, 1985.

Ballaux 1999
B. Ballaux, *Het archief van Jef Contryn. Problematiek bij de ordening van persoonsarchieven. Inventaris*. Brussel, VUB, 1999. [licentiaatsverhandeling]

Beyen 1998
M. Beyen, *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*. Antwerpen, Houtekiet, 1998.

Van den Bossche 2017
S. van den Bossche, *Ge zijt zoveel mensen geweest. Herman Teirlinck 1879-1967*. Antwerpen, Houtekiet, 2017.

BRT 1968
BRT, *Jaarverslag 1967*. Brussel, BRT, 1968.

Van den Bulck 2000
H. Van den Bulck, *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit. Een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)*. Leuven, KULeuven, 2000. [proefschrift]

Canudo 1911
R. Canudo, 'La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe', in: *Les Entretiens Idéalistes*, 6, 61, 25-10-1911, 169-179.

Dhoest 2004
A. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap. 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Leuven, Universitaire Pers, 2004.

Dierickx 2015
J. Dierickx, 'De Meester, Louis (1904-1987)', in: *UGentMemorie*, geraadpleegd op 18 juli 2018 op www.ugentmemorie.be/personen/de-meester-louis-1904-1987

Van Durme 1982
Y. Van Durme, *Het luisterspel in Vlaanderen*. Gent, Universiteit Gent, 1982. [licentiaatsverhandeling]

Freeman 2016
M. Freeman, *Historicising Transmedia Storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*. Londen, Routledge, 2016.

Goedegebuure 2009
J. Goedegebuure, 'Between Two World Wars, 1916-1940', in: T. Hermans (red.), *A Literary History of the Low Countries*. Rochester, Camden House, 2009, 532-572.

Knockaert 2001
Y. Knockaert, 'Meester, Louis De', in: *Grove Music Online*, geraadpleegd 18 juli 2018 op https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18261

Lanckrock 1970
R. Lanckrock, 'Vijf jaar N.T.G.', in: *Eerste lustrumboek Nederlands toneel te Gent 1965-1970*. Gent, NTG, 1970, 47-76.

Mosley 2001
P. Mosley, *Split Screen. Belgian Cinema and Cultural Identity*. New York, State University of New York Press, 2001.

Putman 1938
W. Putman, *Tooneeldagboek 1928-1938*. Ekeren, Vermeiren, 1938.

Van Schoor 1967
J. Van Schoor, 'Herman Teirlinck en *De vertraagde film*', in: *Jaarboek De Fonteine*. Oudenaarde, 1967, 163-169.

VAN SCHOOR 1969
J. Van Schoor, 'Inwijding', in: H. Teirlinck, *Verzameld werk VIII*. Brussel, Manteau, 1969, 12-137.

VAN SCHOOR 1996
J. Van Schoor, '8 maart 1922. Première van Herman Teirlincks *De vertraagde film* in de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 602-607.

VAN SCHOOR 2006
J. Van Schoor, 'Teirlinck en het toneel', in: *Vlaanderen*, 55, 311, 2006, 160-164.

VAN SCHOOR 2011
J. Van Schoor, 'Teirlinck en de Russen', in: J. Van Schoor & P. Benoy (red.), *Historische avant-garde en het theater in het interbellum*. Brussel, ASP, 2011, 99-110.

SERVELLÓN z.j.
S. Servellón, 'Karel Maes', in: *Vlaamsekunstcollectie.be*, z.j., geraadpleegd 23 juni 2018 op https://abstractmodernisme.vlaamsekunstcollectie.be/nl/kunstenaar/karel-maes

SWAENEPOEL 2008
G. Swaenepoel, 'Op weg naar de abstractie', in: *Vlaanderen*, 57, 321, 2008, 169-170.

TEIRLINCK 1922
H. Teirlinck, *De vertraagde film*. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1922.

TEIRLINCK 1937
H. Teirlinck, *De vertraagde film. Met houtsneden van Frans Masereel*. Antwerpen, De Sikkel, 1937.

TEIRLINCK 1950
H. Teirlinck, 'Van Hoof's Vertraagde film', in: *Jef Van Hoof. Een bundel studies en schetsen, verzameld naar aanleiding van zijn aanstaande vijf en zestigste verjaardag op 8 mei 1951*. Antwerpen, De Crans, 1950, 45-48.

TEIRLINCK 1967
H. Teirlinck (J. Contryn), *De vertraagde film*. Brussel, V.G.U., 1967. [scenario]

TEIRLINCK 1973
H. Teirlinck, *Verzameld werk IX*. Brussel, Manteau, 1973.

THYS 1999
M. Thys, *Belgian cinema/Le cinéma belge/De Belgische film*. Gent, Ludion, 1999.

VANDENBROUCKE 2014
D. Vandenbroucke, *Dansen op een vulkaan. Victor J. Brunclair schrijver in een bewogen tijd*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2014.

VANTORRE 2009
L. Vantorre, 'Het kwade oog. Een "verheerlijking van het Vlaamsche boerenleven"?', in: *Zacht Lawijd*, 8, 1, 2009, 5-25.

WILLEMS 2013
G. Willems, '"De Leeuw van Vlaanderen wil ik zo gauw mogelijk vergeten". Over de productie en receptie van de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* (1984)', in: *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 43, 2-3, 2013, 178-209.

VAN DE WOESTIJNE 1918
K. van de Woestijne, *De bestendige aanwezigheid*. Bussum, Van Dishoeck, 1918.

WREDE 1988
S. Wrede, *The Modern Poster*. New York, Museum of Modern Art, 1988.

NOTEN

1. Dank aan Lars Bernaerts (UGent), Jens Bertels (AMVB), Siebe Bluijs (UGent), Eline De Lepeleire (Het Firmament), Jean-Paul Dorchain (Cinematek), Frederik Geysen (AMVB), Mathilde Lejeune (Université de Lille), Johanna Maes, Marie Maes, Bruno Mestdagh (Cinematek), An-Sofie Nédée, Yvonne Peiren (NTGent), Inge Tielemans (VRT), Isabelle van Ongeval (Letterenhuis), Ruben Vanden Berghe (UGent), Roel Vande Winkel (KU Leuven) en Evelien Verschueren (UGent) voor het aanleveren van commentaren, inzichten, documentatiemateriaal en/of (rechten op) illustraties.

2. De toneeltekst verscheen al snel als zelfstandige publicatie (Teirlinck 1922) en Teirlinck zorgde zelf voor een Franse vertaling. De tekst kreeg ook een Duitse en een Russische vertaling (Van den Bossche 2017, 382).

3. Een 'wilokswijf' is Teirlincks term voor een straatverkoopster van zeeslakken, en niet, zoals de KRO-uitzending van het hoorspel meegeeft (vgl. onder), van gepofte kastanjes.

4. Deze toneeltekst valt integraal te raadplegen via de digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren, zie http://www.dbnl.org/tekst/teir001vert01_01/teir001vert01_01_0001.php

5. Op dit vlak kent *De vertraagde film* een verwantschap met Teirlincks roman *De nieuwe Uilenspiegel* (1920), door Van den Bossche (2017, 362) omschreven als 'zowel een roman, een groteske, een burleske, een theaterstuk als een poppenspel', waarin bovendien Tijls karavaan als een soort mobiel gesamtkunstwerk fungeert.

6. Dat de herdruk van de toneeltekst van *De vertraagde film* in hetzelfde jaar als de film *Het kwade oog* verscheen, was toeval en maakte geen deel uit van een uitgekiende transmediale marketingstrategie. Teirlincks toneelstukken *De vertraagde film*, *Ik dien*, *De man zonder lijf*, *Ave* en *De ekster op de galg* werden alle in 1937-1938 in een uniforme reeks, telkens met houtsneden van Masereel, uitgegeven door uitgeverij De Sikkel (Van den Bossche 2017, 467).

7. Hoewel *De vertraagde film* niet op de filmcredits voorkomt, werd bij de promotie van *Het kwade oog* wel dikwijls naar Teirlincks toneelstuk verwezen. Mogelijk gebeurde dit mee om publicitaire redenen, maar het toneelstuk was wel degelijk erg belangrijk voor de conceptualisering van de film, niet het minst omwille van de sleutelscène aan het einde van de film, die een filmische interpretatie van het middenbedrijf van *De vertraagde film* is.

8. Voor een uitgebreidere analyse van de filmtekst en -receptie, zie Vantorre (2009). Na de matige tot slechte ontvangst van *Het kwade oog* in 1937 is de kritische waardering voor de film echter sterk toegenomen (zie bv. Thys 1999, 262; Mosley 2001, 52).

9. Het meeste onderzoek op dit vlak, voornamelijk uitgevoerd door Alexander Dhoest en Hilde Van den Bulck, focust hoofdzakelijk op televisie. Wat betreft het radiobeleid van de Vlaamse openbare omroep, en het hoorspelenbeleid in het bijzonder, ligt nog een heel onderzoeksterrein open. De vergelijking met het televisiebeleid is dan bijzonder interessant. Zijn er bijvoorbeeld verschillen doordat radio doorgaans een goedkoper medium is, of door de langere radiotraditie?

10. Teirlinck zag overigens een parallel tussen zijn *Vertraagde film* en Van de Woestijnes *Boer*: 'Feitelijk is Karel van de Woestijne mij vóór geweest. Zijn *Boer die sterft* is een soort *Vertraagde film*, de analyse van de laatste oogenblikken van een stervende' (Putman 1938).

11. De eerste opvoering van Teirlincks toneelbewerking van *De boer die sterft* vond plaats op 1 april 1930 (Teirlinck 1973, 1072). Het is onduidelijk wanneer de radiobewerking precies werd uitgezonden, en of dit gebeurde door een private radio in 1930, dan wel door de publieke omroep NIR, die pas vanaf februari 1931 begon met uitzenden. De publieke omroep realiseerde nieuwe versies van Teirlincks radiobewerking van *De boer die sterft* in 1945 en 1973, deze versies zijn bewaard in het VRT-archief.

12. Teirlincks toestemming wijst erop dat hij zijn laatdunkende houding tegenover televisiedrama tijdens de beginjaren van het nieuwe medium (zie bv. Bal 1985, 167-168) intussen had bijgesteld.

13. Op de omslag van het hoorspelscenario uit 1940 staat: '"DE VERTRAAGDE FILM". Door Herman TEIRLINCK. Radioaanpassing: Jozef CONTRIJN.' Bovendien bevindt ook het scenario voor de hoorspelversie van *De vertraagde film* uit 1967 zich in het archief van Jozef Contryn (bewaard door Het Firmament te Mechelen). Zoals ik hieronder aangeef, is dit hetzelfde scenario als dat uit 1940. Dat het scenario uit 1967 zich in Contryns archief bevindt, lijkt erop te wijzen dat hij wel degelijk nog iets met dit hoorspel te maken had, namelijk als oorspronkelijk scenarist.

14. Naast Roggen als regisseur deelde de versie uit 1950 ook de geluidsregisseur Robert Bernaerd en de acteurs Jos Joos (als vaartkapoen) en Jos Simons (in de eerste versie als Zot Lowietje, in de tweede versie als Melchior) met de versie uit 1967. Voor de 'muzikale aanpassing' deed men in 1950, net als in 1940, beroep op Jef van Hoof.

15. Net zoals het hoorspel (vgl. onder) was deze opvoering door het Nederlands Toneel Gent in de eerste plaats een postume Teirlinckhulde met een cultureel-educatieve insteek (zie ook Lanckrock 1970, 57; Van Schoor 1967). Het is onduidelijk of de toneelopvoering de aanleiding vormde om het hoorspel te maken, of vice versa, of dat Roggen al vanaf het begin zowel een hoorspel- als een toneeluitvoering had gepland.

16. Het scenario voor het hoorspel uit 1950, uitgezonden op 16 juni 1950, werd niet teruggevonden. Omwille van het feit dat regisseur Roggen zeventien jaar later het hoorspelscenario uit 1940 gebruikte, lijkt het waarschijnlijk dat ook het hoorspel uit 1950 gebruikmaakte van dit scenario. Indien dit het geval was, is het wel heel opmerkelijk dat *De Radioweek* (zesde jg., nr. 24, 11-17 juni 1950, p. 3) het hoorspel aangekondigt als 'DE VERTRAAGDE FILM – Toneelstuk van Herman Teirlinck – door de auteur tot hoorspel bewerkt'. Indien Contryn de scenarist was, werd het auteurschap hier met andere woorden moedwillig ten onrechte volledig aan Teirlinck toegekend. In 1967 is er alleszins geen vermelding meer dat Teirlinck zijn toneelstuk zelf tot hoorspel zou hebben bewerkt.

17. Contryn had dienst gedaan als 'Kreisleiter für Beamte' van de Mechelse DeVlag-afdeling en was ingeschreven bij de 'Algemeene SS' (Beyen 1998, 97).

18. In mei 1956 kreeg Contryn door het Hof van Beroep te Brussel eerherstel en vanaf begin jaren 1960 kon Contryn terug aan de slag bij de openbare omroep, waar hij voornamelijk radioprogramma's voor kinderen realiseerde (Ballaux 1999, 21). Waarom zijn naam bij de hoorspelversie van 1967 dan toch niet opnieuw werd opgenomen, is onduidelijk. Misschien was hij toch niet de scenarist? Misschien vertrok men van de versie uit 1950, waar zijn naam geschrapt werd, en is men simpelweg vergeten zijn naam opnieuw op te nemen? Misschien zag men de meerwaarde niet om zijn naam te vermelden, en was Contryn hiermee akkoord?

19. Soms neemt het hoorspelscenario de visuele regieaanwijzingen uit de toneeltekst wel over (misschien om de sfeersetting duidelijker te maken aan de acteurs?), maar wordt hier in het eigenlijke hoorspel niets mee gedaan.

20. De overgang van het tweede naar het derde bedrijf en dus van de onderwater- naar de echte wereld gebeurt door middel van dezelfde geluidseffecten in omgekeerde volgorde. De gong ontbreekt echter, hoewel deze wel in de toneeltekst én in het hoorspelscenario voorgeschreven staat.

21. Ook in Teirlincks toneelopvoering werd gebruik gemaakt van muziek 'die het gegons in de oren van de drenkelingen moest suggereren' (Van Schoor 1969, 26), maar hoe dit precies klonk valt moeilijk te achterhalen. Het is tevens koffiedik kijken of de hoorspelmakers op de hoogte waren van dit muziekgebruik in Teirlincks stuk, en indien wel, of zij hebben geweten hoe dit klonk.

22. De nadruk op de getrouwheid van audiovisuele adaptaties aan de literaire bronwerken was een terugkerend element in het BRT-beleid. Dit vormde bijvoorbeeld mede de verklaring waarom Hugo Claus' verfilming van *De leeuw van Vlaanderen* uit 1984 zo dicht bij Hendrik Consciences roman uit 1838 bleef. Bij afwijkingen werd Claus teruggefloten door een speciale commissie die erop wees dat 'het de opdracht van de regisseur is om Conscience te verfilmen, niet om hem te verbeteren' (Willems 2013, 197).

Drie personages van papier naar geluid

De hoorspeladaptatie van Louis Paul Boons *Menuet*

Eline Grootaert

In 1955 publiceerde Louis Paul Boon de novelle *Menuet*. Het boek kan door de thematiek, de vertelsituatie en drieledige verhaalstructuur als een belangrijke vernieuwing worden gezien in de Nederlandse literatuur. De novelle bestaat uit drie hoofdstukken waarin drie verschillende personages hun relaas doen van ongeveer dezelfde gebeurtenissen. Zowel nationaal als internationaal heeft *Menuet* succes gekend (Humbeeck 2005, 244-246). Er zijn verschillende drukken van en de novelle werd vertaald in acht talen (Muyres 1999, 87). Bovendien gaf *Menuet* aanleiding tot heel wat bewerkingen, zoals de film *Menuet* door Lili Rademakers in 1982, twee jaar voor het hoorspel van *Menuet* door Moeremans en De Prins. In dit hoofdstuk bestudeer ik wat er gebeurt met een topstuk uit de Nederlandse literatuur zoals *Menuet* wanneer het voor het oor wordt bewerkt. Uit het verkennende onderzoek bleek al meteen dat de karakterisering van personages in *Menuet* de plek bij uitstek is om de retoriek van de hoorspelversie ten opzichte van de novelle te doorgronden. De analyse zal demonstreren op welke manier personages audiofonisch voorgesteld worden – dat wil zeggen: door middel van stem, stilte, geluiden enzovoort – en daardoor ook opnieuw geïnterpreteerd worden.

In de volgende paragraaf geef ik een korte synopsis van de novelle. Daarna ga ik in op het toneelstuk van *Menuet* uit 1978, dat als basis diende voor het hoorspel. Dan volgt een vergelijking van de karakterisering van de personages in de novelle *Menuet* met de personages uit het gelijknamige hoorspel. In de vergelijkende analyse maak ik duidelijk hoe de portrettering van de personages overeenkomt met of net afwijkt van het beeld van de personages dat wordt uitgedragen in het hoorspel. In detail bespreek ik de karakterisering van de drie hoofdpersonages. Daaruit zal blijken hoe het hoorspel met auditieve middelen en tekstuele aanpassingen een (enigszins) samenhangende, nieuwe interpretatie presenteert van de personages en dus van de novelle. Ook veranderingen in sleutelscènes en toevoegingen in het hoorspel zullen dat proces aanschouwelijk maken.

Zo specificeert dit hoofdstuk enerzijds het narratieve en thematische belang van de karakterisering en anderzijds de visie dat een adaptatie in eerste instantie een nieuwe

interpretatie is in een nieuwe tijd en context. In dat opzicht biedt dit hoofdstuk een interessante casus in de adaptatiestudie. Volgens Linda Hutcheon (2013, 7-9) is een adaptatie een transpositie van een werk dat als dusdanig herkenbaar is, maar ook een creatieve interpretatie en een vorm van intertekstualiteit. Het is onproductief om de vraag te stellen hoe 'trouw' het hoorspel nog is aan Boons novelle, maar het loont wel de moeite om na te gaan hoe het hoorspel de novelle interpreteert.

Van papier naar podium en radio

Menuet vertelt het verhaal van een man, zijn vrouw en een meisje dat hen in het huishouden helpt. De man is een getormenteerde ziel die zich niet op zijn plaats voelt in de wereld en zich graag terugtrekt op zijn rommelkamer, waar hij gruwelijke krantenberichten verzamelt. Hij werkt overdag als arbeider in vrieskelders. In zijn huwelijk is de liefde ver te zoeken. De manke communicatie tussen hem en zijn vrouw leidt tot conflicten, die de vrouw in de armen van haar schoonbroer drijft, en de man naar het meisje. Tijdens haar werk in het huis kwelt het meisje de vrouw voortdurend door haar waarden te ridiculiseren. Vaak maakt ze seksuele toespelingen en alludeert ze op de affaire die de vrouw heeft.

Na een tijd resulteert de affaire tussen de vrouw en haar schoonbroer in een ongewenste baby. De vrouw besluit echter te zwijgen over de affaire, en doet daarom alsof het kind van haar man is. Later in het verhaal wordt duidelijk dat de man van het meisje houdt, en het meisje heeft het gevoel een lotgenoot in hem te hebben gevonden. Op het einde van het verhaal besluit het meisje aan de man de waarheid te vertellen over het kind. Die bekentenis leidt tot seksuele toenadering tussen beiden, waarbij de vrouw hen betrapt. Het verhaal eindigt op dat moment abrupt (Boon 1974, 79-175). Wat het 'einde' van het verhaal is, is overigens dubbelzinnig: niet alleen eindigen de drie hoofdstukken plotseling, ook het hele verhaal geeft de indruk onaf te zijn. Boon zei ook zelf in een interview met de VRT dat '*Menuet* geen begin of einde heeft' (S.n. 2013).[1]

In de totstandkoming van het hoorspel speelt de toneelbewerking van scenarist Pieter De Prins en regisseur Walter Moeremans uit 1978 een sleutelrol. Hun bewerking van *Menuet* voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel vormde de basis voor het gelijknamige hoorspel. Ze stonden zelf in voor de adaptatie in 1984 (S.n.).[2] Mijn bevindingen met betrekking tot het toneelstuk in de analyse zijn gebaseerd op het scenario. Het AMVB te Brussel heeft twee verschillende versies van het toneelscenario van *Menuet* bewaard. De notities die op een van die versies zijn aangebracht, zijn, gezien de technische aard ervan, vermoedelijk afkomstig van Moeremans of De Prins zelf. Ze tonen aan dat er in de uitvoering het een en ander is veranderd. Zo zijn er met een potlood soms kleine tekeningen van de podiumopstelling of het decor

geschetst, zijn sommige zinnen doorgehaald en andere toegevoegd. In wat volgt, laat ik de opvoering buiten beschouwing en neem ik het toneelscenario als uitgangspunt voor de vergelijking.

Enkele jaren na het toneelstuk van *Menuet* kwam in 1984 het hoorspel tot stand. De voorgeschiedenis van het hoorspel is belangrijk, aangezien het zoals gezegd een ‘adaptatie in de tweede graad’ is. Eerst was er de novelle in 1955, en daarna kwam het toneelstuk in 1978. Van de novelle en van het toneelscenario werd uiteindelijk het hoorspel gemaakt in 1984. Het toneelscenario werd met een paar kleine wijzigingen overgenomen.[3] In het radioarchief van de VRT, in de KVS of in het AMVB in Brussel is er verder geen spoor te vinden van een afzonderlijk hoorspelscenario. De rolbezetting van het hoorspel van *Menuet* was als volgt: Ugo Prinsen speelde de man, Jeanine Schevernels de vrouw, en Marinelle De Winne het meisje. De rol van de schoonbroer werd door Paul Cammermans gespeeld, en die van de werkmakker door Walter Cornelis. Moeremans nam voor het hoorspel opnieuw de regie op zich. Het werd opgenomen op 11 mei 1984, en uitgezonden op de radio op 30 oktober 1984 op BRT 3. Op 16 juni 1987 werd het hoorspel opnieuw uitgezonden. De vier audiobestanden van het hoorspel van *Menuet* die ik gebruikte, zijn samen 89 minuten en 44 seconden lang (Moeremans & De Prins 1984).

Karaktertekening in de novelle en in het hoorspel

In Boons *Menuet* draait het verhaal rond zowel opzichtige als onuitgesproken gelijkenissen en contrasten tussen de personages. De personages zijn complex doordat ze innerlijke conflicten en tegenstrijdigheden vertonen. De zelf- en alterokarakterisering van de drie personages is dan ook een doorslaggevend narratief middel in de thematiek en retoriek van *Menuet*. Terwijl het literaire werk de personages kan portretteren met stilistische en tekstuele middelen, kunnen toneel en hoorspel een beroep doen op andere semiotische middelen of tekensystemen. De adaptatie is dus, in de woorden van Hutcheon, ook een ‘transcoding into a different set of conventions’ (2013, 33). In dit geval is het ook een verschuiving van een medium dat ‘telling’ verkiest naar een medium dat gewoonlijk meer aan ‘showing’ doet als het om de presentatie van acties en personages gaat. Zoals Hutcheon ook al opmerkt in *A Theory of Adaptation* is de adaptatie van ‘telling’ naar ‘showing’, bijvoorbeeld van roman naar film, een van de meest bestudeerde. De aandacht gaat echter al snel louter naar de visuele elementen – een voorkeur die de term ‘showing’ al in de hand werkt – terwijl ook auditieve elementen die adaptatie mede vormgeven (Hutcheon 2013, 40-41). Uiteraard zijn het die auditieve elementen die in een hoorspel voor ‘showing’ zorgen.

Een andere aanname uit de adaptatiestudie die het hoorspel *Menuet* zal ondermijnen, is de overtuiging dat performatieve genres minder bewustzijnsvoorstelling en psycho-

logisering kunnen bieden. Zoals Hutcheon al aanstipt, is die aanname discutabel: 'All performance media are said to lose internal character motivation in the shift to externalization [...], but the stage's material constraints potentially intensify this loss' (42). Het (radio)toneel heeft zijn eigen conventies om psychologische motivatie kenbaar te maken. Daar komt nog bij dat het hoorspel ook conventies ontleent aan literair proza. In de adaptatie van *Menuet* 'tonen' innerlijke monologen het bewustzijn van de drie hoofdpersonages.

Wat personages betreft, moet in een hoorspel ten eerste een onderscheid gemaakt worden tussen talige en niet-talige karakteriseringstechnieken, terwijl er in een novelle slechts van die eerste soort technieken sprake kan zijn (Huwiler 2005, 166-167). Narratieve betekenis wordt in een novelle door het tekensysteem van de taal uitgedrukt. In een hoorspel is dat echter anders, en kunnen ook andere tekensystemen zoals dat van de stem aangewend worden om bijvoorbeeld mensen te karakteriseren of om een stemming weer te geven (Huwiler 2010, 59, 138-139). De hoorspelonderzoeker Elke Huwiler stelt dat er algemene karakteriserende eigenschappen in een stem vervat zitten, die door de meerderheid van de luisteraars op dezelfde manier worden begrepen (Huwiler 2005, 173-174). Aan de stem kunnen verbale, paraverbale en non-verbale 'codes' worden toegekend. Bij de paraverbale code horen elementen als intonatie of spreekpauzes, terwijl bij de non-verbale code elementen als zuchten of lachen thuishoren (59). Een stem geeft niet alleen informatie over geslacht en leeftijd, maar het stemgebruik draagt ook emoties over (bijvoorbeeld door melodie en intonatie). In wat volgt, bestudeer ik die audiofonische karakterisering van de drie hoofdpersonages in relatie tot het oorspronkelijke werk.

De personages in de novelle *Menuet* karakteriseren grotendeels zichzelf. De lezer krijgt daarnaast een – soms tegenstrijdig – beeld van de personages door de wijze waarop het ene personage het andere karakteriseert (d.i. alterokarakterisering). Door het parallel-perspectief van de novelle krijgen we te maken met 'drie subjectieve visies naast elkaar' (Postma-Nelemans 1974, 92-93, 121-122). Ondanks de herschikking van dat perspectief in het hoorspel komen ook daarin zowel zelfkarakterisering als alterokarakterisering voor. De driedeling zoals in de novelle is niet als dusdanig overgenomen, maar het hoorspel bestaat uit een twintigtal verschillende scènes waarin er voortdurend wordt afgewisseld tussen dialogen en monologen. Wanneer er in een scène een innerlijke monoloog of gedachten van een personage voorkomen, wordt die volledige scène – inclusief de dialogen – ook door de ogen van datzelfde personage gefocaliseerd. Zo komen de drie centrale perspectieven ook in het hoorspel na en naast elkaar voor.

De depressie verklankt: karakterisering van de man

De man komt in het hoorspel, net zoals in de novelle, melancholisch en depressief over. Het leven is hem vreemd en hij vindt de maatschappij kunstmatig. In de tweede scène bijvoorbeeld karakteriseert de vrouw haar man op een directe manier, en stelt ze expliciet dat hij niet veel praat: ‘Hij sprak veel over z’n werk vroeger. En nu? Nu zegt hij praktisch niks meer. Heeft hij dan alles verteld?’.[4] Op die manier vertalen Moeremans en De Prins de passage van de man in de novelle waarin hij stelt dat hij snel ontdekte ‘met niemand gesprekken te kunnen voeren’ (91). De zelfkarakterisering wordt in dit geval een alterokarakterisering: de vrouw in het hoorspel heeft mogelijk meer inzicht in het karakter van haar man dan die in de novelle. De man verduidelijkt dit aspect van zijn karakter ook op een indirecte manier, wanneer hij in scène vier (waarin hij alleen aan het woord komt) aangeeft hoe vervelend hij het vindt om elke dag naar huis te moeten stappen door de drukke, lawaaierige straat. Impliciet karakteriseert hij zichzelf zo als een buitenstaander, en als iemand die liever met zichzelf praat. Bovendien vertelt het tekensysteem van de stem de luisteraar hier iets over de gemoedstoestand van de spreker. In de twee monologen die de man heeft, de ene in scène vier en de andere in scène zestien, valt op hoe zacht en ingetogen de man steeds praat. Daarnaast verlaagt zijn stem. De intonatie van de man in zijn monologen is vaak nogal monotoon, wat hem als een getormenteerd en depressief personage karakteriseert.

Huwiler heeft beschreven hoe geluiden kunnen bijdragen aan de karakterisering van een personage (Huwiler 2005, 167-168). Hier en daar komen inderdaad verhaalgeluiden voor die de man karakteriseren. Een echo komt verschillende keren terug om de ruimte van de vrieskelders aan te duiden, en karakteriseert na verloop van tijd ook impliciet de innerlijke monoloog van de man. Hieruit kunnen we afleiden dat de man vooral in de ruimte van de vrieskelders reflecteert over het leven. Daarenboven illustreert de echo de existentiële verlatenheid die de man voelt: de mens is alleen in een grote ruimte.

Met betrekking tot de melancholieke karaktertrek van de man, is er in de novelle een belangrijke scène die de personages elk op een andere manier bekijken, en die ook in de secundaire literatuur over *Menuet* vaak is onderzocht (Raat 1991; Boomsma & Juffer 1985). Op een bepaald moment valt de man op het werk van een stelling. Hoezeer de man existentieel gekweld wordt, valt duidelijk te merken in die scène, en ook zijn houding tegenover dokters en ziekenhuizen is opmerkelijk: ‘Daar echter afvallen en doodzijn was niets geweest, maar daar afvallen en hulpeloos blijven en rondgesjouwd worden van dokter naar dokter, dat brak mij geestelijk’ (119). De gedachte door dokters verzorgd te moeten worden en zijn onafhankelijkheid te verliezen is voor de man haast ondraaglijk.

Boomsma en Juffer interpreteren de val niet als een zelfmoordpoging (Boomsma & Juffer 1985, 21). In de novelle denkt de vrouw echter wél dat de man zelfmoord wilde plegen:

> Toen bracht men hem zekere avond naar binnen – het uur dat ik jaren en jaren gevreesd had, was daar almeteens. Maar ik had het mij toch niet zó kunnen voorstellen… ik had steeds gevreesd dat het in het rommelkamertje ging gebeuren, en nu was het op zijn werk gebeurd – hij moest zich van de ijzeren trap hebben gegooid. […] naar aanleiding van het kind dat niet zijn kind was (174).

Ze denkt dat haar man zich van de trap heeft gegooid omdat hij te weten kwam dat het kind niet van hem is. Er is echter geen enkele reden om aan te nemen dat de man al op de hoogte was van het overspel van zijn vrouw. Dat komt hij pas op het einde van het verhaal te weten.

Het hoorspel stelt de val van de man anders voor. In scène zeventien komt de werkmakker van de man op een bepaald moment bij de vrouw en het meisje langs om te vertellen wat er is gebeurd met de man. Dit voorval wordt dus, anders dan in de novelle, niet expliciet door de man zelf verteld:

> VROUW: (onderbreekt hem) (licht geërgerd) Is er iets gebeurd? Toch geen accident?
> WERKMAKKER: (relativerend) Bah, een accident niet zo direct. Allez eigenlijk is 't wél een accident maar, 't is een accident dat nog goed meevalt.
> VROUW: (licht geërgerd) Hij heeft toch geen stommiteit uitgestoken?
> WERKMAKKER: (relativerend) Ja, 't is wel een beetje zijn eigen schuld. Maar 't is nu ook weer niet zo erg, allez toch niet op 't eerste zicht. Den doktoor zei dat hij een dubbele beenbreuk heeft.
> VROUW: (bezorgd) Had het dan zo erg kúnnen zijn?

Aanvankelijk klinkt de vrouw nog even bezorgd om haar man, maar dat is van voorbijgaande aard wanneer ze beseft dat hij nu voor een tijdje geen inkomen zal hebben. De vrouw is immers net bevallen en kan ook nog niet gaan werken. In de novelle reageert de vrouw helemaal anders op het nieuws. Ten eerste is ze bezorgd omdat ze vreest dat haar man zelfmoord wilde plegen en ten tweede komt de vrouw er in deze scène achter dat ze echt van de man houdt: 'En dat ogenblik wist ik opnieuw dat ik ondanks alles al die jaren van hem ontzettend heb gehouden' (174).

Door dit besef komt de vrouw in de novelle sympathieker en empathischer over dan ze voorheen door de man en het meisje werd geportretteerd. De lezer krijgt nu het signaal dat de vrouw bovenal bezorgd is om haar man en dat ze van hem houdt. De

liefde van de vrouw voor haar man is echter afwezig in deze scène in het hoorspel: de vrouw reageert erg geïrriteerd op het nieuws dat de werkmakker komt brengen. Hierdoor wordt de vrouw indirect gekarakteriseerd als een onempathische, afstandelijke vrouw. Ook haar gezucht draagt als non-verbaal signaal indirect bij aan de beschrijving van haar karakter. Ze beklemtoont hoe vervelend ze het vindt dat ze 'weer eens niet op haar man kan rekenen'. Het hoorspel benadrukt op die manier haar gerichtheid op zichzelf. Ze lijkt niet over het muurtje van haar eigen belangen en gevoelens te kunnen kijken.

De opmerking die de werkmakker maakt over de val van de man is bovendien opvallend:

> VROUW: (sceptisch) Maar hoe is dat dan gebeurd?
> WERKMAKKER: Ja, daar versta ik mij ook niet uit. Hij doet nu al járen dezelfde toer langs die brug. Als ik niet beter wist, ik zou denken dat hij er is afgespróngen, zó kaarsrecht is hij naar beneden gegaan. (lacht geforceerd)

Op dit moment krijgt de luisteraar voor het eerst de indruk dat de val misschien geen ongeluk was. Scène achttien ondersteunt het vermoeden van een zelfmoordpoging. Daarin vindt een dialoog plaats tussen de man en het meisje, dat hem op een bepaald moment zegt dat sommige mensen denken dat hij van de stelling is gesprongen. Zijn antwoord, of juist het gebrek eraan, is erg significant:

> MEISJE: (plots serieus) Zeg, weet ge wat ze vertellen? Dat ge 'r afgesprongen zijt. (achterdochtig) Dat is niet waar hè?
> (*man zwijgt*)
> (schertsend) Of hebt ge 't misschien gedaan om ook eens in de gazet te komen?
> (*man zwijgt)*

De man zwijgt tweemaal en daardoor suggereert het hoorspel dat hij inderdaad zelfmoord wilde plegen. Uitsluitsel wordt er echter niet gegeven: de man bevestigt noch ontkent wat het meisje zegt, en ook later in het hoorspel komen de personages hier niet meer op terug. De ambiguïteit die het hoorspel vertoont, is min of meer afwezig in de novelle, omdat de man daar duidelijk stelt dat de val gewoon een dom ongeluk was. Moeremans en De Prins creëren zodoende spanning in het hoorspel en beklemtonen de existentiële thematiek op een andere manier dan de novelle.

In de novelle heeft de man een grote hekel aan dokters en ziekenhuizen, en voelt hij zich erg hulpeloos na zijn val. Van die afkeer voor dokters is er in het hoorspel geen spoor. Het verzet van de man tegen instituties zoals die van de wetenschap is nochtans een cruciaal gegeven in de novelle (Boomsma & Juffer 1985, 31). In het hoor-

spel komt die thematische lijn – de afkeer van de kunstmatige, burgerlijke maatschappij (Humbeeck 2005, 240) – minder uit de verf. Zijn verzet tegen de religie, zoals dat in de novelle naar voren komt, neemt het hoorspel wel over. In de novelle zegt de man het volgende: ‘ik kon mij afvragen waarom men christus als symbool hunner beschaving had verkozen?’ (91). In het hoorspel kunnen we dat kritische onbegrip terugvinden, maar in plaats van in een monoloog uit hij deze gedachte in dialoog met het meisje, in scène dertien:

> MAN: Hm. Als kind vroeg ik mij dikwijls af, wat geloven eigenlijk was. Waaróm dat we geloven en in wie. Waarom hebben ze juist die Christus gekozen? Waarom hangt die overal in onze kamers? Die hangt daar maar, en laat alles gebeuren.

Terwijl de man in de novelle meer in zichzelf besloten is – hij zegt ook zelf dat hij met niemand gesprekken kan voeren – lijkt hij zich in het hoorspel vaker open te stellen, vooral ten aanzien van het meisje. Hij vertrouwt haar zijn gedachten en twijfels toe, terwijl hij die in de novelle voor zichzelf houdt. Op die manier verschuift de aandacht naar de geestesverwantschap tussen de man en het meisje en wordt het existentiële isolement gemilderd.

In de novelle ontstaat er vooral een schisma tussen de vrouw enerzijds, de man en het meisje anderzijds. De man en het meisje vormen steeds meer een alliantie. Die gelijkgezindheid is ook in het hoorspel aanwezig. Een eerste voorbeeld is wanneer de vrouw in de eerste scène van het hoorspel iets vermeldt dat enkel de luisteraars die ook de novelle hebben gelezen zal opvallen:

> VROUW: (verwijtend) Zeg dat dan! Ik kan dat niet rieken.
> (spottend) Thuh! Dat kan niet missen dat gij in de brouwerij sloddervos zijt. (*stoel schuift achteruit, kop koffie rinkelt)* Ge doet thuis nog niet de moeite om naar uw gerief te kijken. Waar gij soms met uw gedachten zit hé. (*zucht, roeren lepeltje in koffie*) (klagend) Gij zit precies van ’s morgens tot ’s avonds op een andere planeet.

De titel van het hoofdstuk van het meisje luidt in de novelle ‘Mijn planeet’. Met een verwijzing naar de oorspronkelijke tekst legt het hoorspel de link tussen het meisje en de man. De vrouw karakteriseert de man hier bovendien op een directe manier door te stellen dat hij steeds afwezig is en met zijn gedachten elders zit.

Dat de man fantaseert over jonge meisjes en zich niet meer aangetrokken voelt tot zijn vrouw, tekent zijn karakter. De scène uit de novelle waarin de man het heeft over de ‘blanke’ onderbroeken van het meisje en de ‘ranzige broeken’ (88) van zijn vrouw is dan ook cruciaal in het verhaal. Julien Weverbergh gaat zelfs zo ver te stellen dat indien de scène zou worden weggelaten, het personage van de man ‘verminkt’ zou

worden, en de novelle zelf 'als aangrijpend menselijk document' zou worden aangetast (Weverbergh 1965, 694-695).

De fascinatie van de man voor kleine meisjes komt in het hoorspel al aan bod in de vierde scène. De man is op weg naar huis van zijn werk en wanneer hij voorbij de speeltuin komt, kan hij het niet laten de meisjes te begluren. Op dit vlak wijzigt de interpretatie van het karakter van de man niet. Hij voelt zich niet aangetrokken tot zijn vrouw maar wel tot de kleine meisjes: 'Bij mijn vrouw zijn de broeken altijd… ranzig. Hoe dichter ik bij de spelende meiskes kwam, hoe ijler het werd in m'n kop.' Opvallend in dit fragment is dat de man luider begint te ademen naarmate hij dichter bij de meisjes komt. Daaruit kan de luisteraar zijn opwinding afleiden. De stem van de man begint daarenboven te trillen en breekt haast, wat eraan herinnert dat hij zijn verlangens moet bedwingen terwijl dat niet eenvoudig is. Verlangen naar kleine meisjes is immers taboe.

Plagen en existentiële vragen: de karakterisering van het meisje

Het meisje is, net zoals de man, gericht op het lichaam en op seksualiteit, zij het op een onvolwassen manier, zoals Postma-Nelemans stelt. Enerzijds is het meisje door haar lichaam geobsedeerd, anderzijds begrijpt ze in de novelle niet goed wat mannen eigenlijk in haar zouden kunnen zien (Postma-Nelemans 1974, 104-106). Het onbegrip van het meisje is overgenomen in het hoorspel in scène dertien. Het meisje uit haar onbegrip echter in dialoog met de man, terwijl ze in de novelle deze bedenking enkel bij zichzelf maakt. Met een spottende toon zegt ze in het hoorspel: 'Ik vraag mij af wat de mannen aan zoiets toch vinden. Een vrouw heeft toch 't zelfde geraamte als een man. En 't zelfde binnenwerk. Of bijna'. Verder is de gezinssituatie van het meisje belangrijk voor haar karakterisering. Het meisje is arm en heeft een streng gelovige vader die af en toe drinkt en achter de vrouwen aan zit. In het hoorspel is een en ander verwerkt. In scène vijf bijvoorbeeld heeft het meisje het in een gesprek met de vrouw over haar drinkende vader. Het meisje zet zich af tegen de figuur van de vader, die weliswaar voor het gezag staat maar zelf ook zwakheid toont. De vrouw reageert op de negatieve houding van het meisje door te zeggen dat hij nog altijd haar vader blijft.

Het hoorspel legt zo meer nadruk op de thuissituatie van het meisje. In scène vijftien komt het meisje bij de man en de vrouw langs omdat ze thuis niet meer kon blijven. Ze had ruzie gemaakt met haar vader, die alweer dronken was:

> MEISJE: (geïrriteerd) 't Zat er thuis weer bovenop. Hij was weer zo zat als een kanon! En als ge dán een woord durft zeggen, dan begint hij u uit te kafferen en te vloeken. (*voetstappen*) 'k Heb hem laten zitten voor wat ie goed was.

Nieuw aan het hoorspel ten opzichte van de novelle zijn enkele scènes aan het einde, die nog plaatsvinden nadat de vrouw de man en het meisje samen heeft betrapt. Zo vertelt de vrouw in scène twintig aan de man hoe ze heeft gehoord dat het meisje 'zat' naar huis is gekomen, nadat ze ruzie had met haar vader. Op dit moment in het hoorspel heeft de vrouw het meisje immers ontslagen en doolt het meisje op straat rond. Dat het meisje nu ook nog zélf drinkt, is een tragische toevoeging aan haar karakter die in de novelle nog niet aanwezig was. Even later komt het meisje onverwachts langs, waardoor de vrouw kwaad wordt en zegt dat ze beter naar huis zou gaan. De man treedt zijn vrouw daar wat later in bij:

> MAN: (kalmerend) Alstublieft ik wil dat ge zwijgt.
> (zacht) 't Is beter dat gij terug naar huis gaat. Nu direct.
> MEISJE: Ik durf niet meer naar huis gaan, hij zal me weer slaan.
> [...]
> MEISJE: (somber) 'k Heb honger, 'k heb de hele dag nog niet gegeten.

De repliek van het meisje toont aan dat de vader niet alleen drinkt, maar ook dat hij agressief is tegenover het meisje. Bovendien stelt ze dat ze de hele dag nog niks heeft gegeten. De thuissituatie van het meisje is schrijnender in het hoorspel dan in het boek, wat de empathie met het meisje kan verhogen.

Daarnaast kan de luisteraar ook meer sympathie opbrengen voor het meisje in interactie met de vrouw. Hun verhouding is niet bepaald hartelijk in de novelle, waar het meisje zich vaak negatief uitlaat over de vrouw. In het hoorspel is de relatie tussen de vrouw en het meisje vergelijkbaar, maar passages zoals deze in scène dertien tonen aan dat het meisje de vrouw ook wel op een afstandelijke maar doortastende wijze in haar hart sluit:

> VROUW: (huilend) Maar hoe wilt ge da... hoe wilt ge dat 'k dat nu volhoud? Is 't nog niet genoeg dat 'k ik al 't werk onder uw gat doe, dan moet ik daarbij nog m'n naaiwerk zélf wegdragen! Terwijl ge weet dat 'k... dat 'k ziek ben! (*huilt hard*)
> MEISJE: (*vrouw huilend op achtergrond)* (sussend) Gij moet in 't vervolg niet meer gaan. (*voetstappen meisje)*
> (klinkt dichter) Ík zal gaan.

Het meisje geeft de vrouw, die zwanger is, de nodige rust. Toch geeft ze in de scène erna aan dat ze het prettig vindt om die bestellingen weg te dragen. Ze houdt ervan om de schoonbroer in verlegenheid te brengen. Ook in de novelle houdt het meisje ervan om andere mensen te pesten of uit te dagen: 'Het is opwindend dergelijke vragen te stellen en daardoor iets overhoop te gooien binnen in de mensen. Ik doe graag iets verkeerd' (124). Die gedachte komt in het hoorspel ook letterlijk voor in scène vijf.

Er zijn opvallende parallellen tussen de man en het meisje in de novelle. De man en het meisje vinden het bestaan zinloos. Het meisje stelt zichzelf existentiële vragen:

> Ik weet niet hoe zij zijn en waarvoor zij leven. Waarvoor leef ik, die 's morgens opsta en naar school ga en na de school bij hen in huis help en dan ga slapen en veel droom over alles over het leven. Wat is dat het leven, en gaat het immer zo voortgaan dit leven – en zal ik niet altijd peinzen dat iets mij wacht? (123)

De vraag is of het meisje ook in het hoorspel vindt dat de man haar gelijke is. In de novelle zegt ze namelijk 'Maar hij is anders dan ik, en toch is hij bijna net dezelfde' (125). In het toneelscenario staat bijna letterlijk hetzelfde:

> MEISJE: (monoloog op voortoneel) Ik vond het wel spijtig dat hij er niet kon mee lachen. We zouden ons kostelijk kunnen amuseren onder ons getweeën. Hij is eigenlijk de enige mens die mij verstaat. Al is hij anders dan ik, toch is hij bijna 't zelfde (Moeremans & De Prins 1978, 11).

In het hoorspel komt een haast identieke bewoording voor, met uitzondering van de twee laatste zinnen, die zijn weggelaten. Hoewel de parallellen tussen de man en het meisje de aandachtige luisteraar wel zullen opvallen (zeker als hij of zij voorkennis heeft van de novelle) zijn de weggelaten zinnen belangrijk. Wanneer het meisje zelf niet meer de verwantschap expliciteert, is de parallel tussen beide personages minder duidelijk.

Toch toont ook het hoorspel dat de man en het meisje op sommige vlakken inwisselbaar zijn. In scène vijf in het hoorspel zegt het meisje het volgende over de vrouw:

> MEISJE: (*achtergrondgeluid: man eet en snijdt zijn eten, geluid bestek*) (innerlijke monoloog: zacht, gemoedelijk, bijna neerslachtig) […] Ik ben er zeker van dat ze soms spijt heeft dat ze een vrouw is, want als ze haar veranderingen heeft en ze moet zich verversen, (half lachend) is 't precies een chauffeur die een reservewiel steekt.

In de novelle is het echter de man die dit zegt over zijn vrouw: 'De dagen dat mijn vrouw haar veranderingen had […] schortte zij de rokken en hechtte ze zich tussen de benen een band vast. Zij deed het zoals een chauffeur die een reservewiel steekt' (89).

Samenvattend kunnen we stellen dat Moeremans en De Prins de trieste thuissituatie van het meisje extra hebben benadrukt in het hoorspel, wat haar personage mogelijk inleefbaarder maakt. De gerichtheid op haar eigen lichaam en het plagen van anderen neemt het hoorspel duidelijk over in de karakterisering. Ook de parallellen tussen de man en het meisje blijven overeind, al wordt hun gelijkenis minder expliciet. Als we echter het einde van het hoorspel in beschouwing nemen, waarin sterk wordt gesug-

gereerd dat het meisje de baby zal wurgen, verandert de interpretatie van haar karakter. Op die interpretatie kom ik hieronder terug.

Sympathie en antipathie: karakterisering van de vrouw

In Boons *Menuet* staan de vrouw en het meisje sterk tegenover elkaar door een combinatie van subtiele en opzichtige verschillen in de karakterisering. De vorige paragraaf toonde aan dat enkele facetten van het meisje meer nadruk krijgen in het hoorspel. De vraag is nu of we ook een dergelijke verschuiving kunnen waarnemen in de manier waarop het hoorspel de vrouw portretteert.

In de novelle heeft de vrouw het niet zo op kinderen begrepen. Daardoor, en door haar aversie van haar lichaam, is een zwangerschap voor haar aanvankelijk moeilijk te aanvaarden. Scène twaalf van het hoorspel bevat een innerlijke monoloog die dat benadrukt: 'Kinderen maken mij altijd zo nerveus. Omdat zij alles in de war brengen. 't Zal lastig zijn, een kind in huis. 'k Zal veel minder kunnen werken. Minder kunnen verdienen. (aarzelend) Maar… ik zal me misschien wat minder… alleen voelen'. De afkeer die de vrouw heeft tegenover haar lichaam en haar seksualiteit is in het hoorspel nagenoeg afwezig. Ik kom daar nog op terug, maar het staat in ieder geval vast dat de vrouw in het hoorspel een positieve houding lijkt te hebben ten opzichte van haar lichaam, en dat de luisteraars de vrouw op dit vlak dus volledig anders percipiëren dan de lezers.

In de novelle is de vrouw gelovig, en ook in het hoorspel wordt dat duidelijk. In scène vijf voert het meisje een monoloog waarin ze de vrouw direct karakteriseert:

> MEISJE: (innerlijke monoloog: zacht, gemoedelijk, bijna neerslachtig) […] Zijn vrouw, die kan soms wel met m'n moppen lachen, maar direct daarna denkt ze aan God, en aan de pastoor, en dan doet ze bijna in haar broek van schrik. […] En ze wroet de hele dag door, gelijk een vent.

Ook het typische vooruitgangsdenken (Weverbergh 1970, 10; Humbeeck 2005, 240) van de vrouw, waarbij de vrouw liever vooruit gaat en doorwerkt in plaats van te stoppen om na te denken, benoemt het meisje hier. In de novelle verwoordt de vrouw dit zelf expliciet: 'Ik wil een gewoon leven waarin ik mij kan vooruitwerken, mij een doel stellen en dat trachten te verwezenlijken' (166). De man en het meisje daarentegen piekeren veel, waardoor de vrouw het gevoel heeft dat zij moet 'vechten tegen het onkruid van hun gedachten' (152).

Van de vrouw wordt in het hoorspel in eerste instantie niet meteen een sympathiek beeld opgehangen. Ze is bazig en gemeen op een bijna karikaturale wijze. Een voorbeeld daarvan is een passage in de eerste scène:

> VROUW: (*achtergrondgeluid: radio, aftelgeluid voor het nieuws*) (klagend) 't Is tijd! Opstaan! 't Is al 7 uur door. (*zet radio uit)* 'k Zal nog eens een katrol moeten kopen om die uit z'n bed te krijgen.
> (verheft stem, verwijtend) Sta nu op! Ik ben al van zes uur bezig en gij blijft maar liggen gelijk nen dooien hond. En waarom hebt ge uw sloefen niet aan? De kousen groeien niet op mijn rug.

Veelzeggend is het grote verschil is tussen de indirecte zelfkarakterisering in de dialogen en die in de monologen. In haar monologen zijn de toon en stijl veel zachter en vriendelijker. Enkel in sommige dialogen, zoals die met haar schoonbroer waarin ze hem vertelt dat ze een kind van hem verwacht, geeft ze een kwetsbare indruk. Al huilend vertelt ze hem in scène elf het nieuws.

Ook in scène vijftien vinden we een tegengewicht voor de karikaturale portrettering. De vrouw probeert er het meisje, dat huilt omdat ze weer ruzie heeft met haar vader, te kalmeren. In de novelle zijn dergelijke passages afwezig, waardoor de vrouw in het hoorspel een stuk vriendelijker overkomt:

> VROUW: (probeert haar te bedaren) Maar gij moogt niet vergeten: gij zijt eigenlijk nog een kind. Maar ge ziet eruit als een volwassen vrouw, en uw leeftijd staat niet op uw gezicht te lezen.
> MEISJE: (half huilend) En dan? Moet ik daarom soms gekleed lopen gelijk een heilig trezeke?
> VROUW: (op haar inpratend) Maar ge komt zélf soms zeggen hoe de mannen naar u kijken, en u met hun ogen uitkleden, en schunnige opmerkingen maken als ge voorbijkomt.

Om de verschillen in de karakterisering van de vrouw te begrijpen, moeten we de focalisatie hier in beschouwing nemen. Wanneer er in een scène een innerlijke monoloog van een personage voorkomt, wordt ook de omringende scène door dat personage gefocaliseerd (vgl. onder). De dialogen tussen de man en de vrouw worden door de man gefocaliseerd. Ze komen namelijk enkel voor in scènes met innerlijke monologen van hem. Dit geldt ook voor de dialogen tussen de vrouw en het meisje, die volledig door het meisje worden gefocaliseerd. Met andere woorden, de luisteraar begrijpt dat de man en het meisje een redelijk negatief karikaturaal beeld van de vrouw hebben opgebouwd in hun ervaringswereld. Dat negatieve beeld komt voort uit en mondt ook weer uit in onbegrip voor haar karakter. Omdat ze zelf zo anders zijn kunnen ze de vrouw niet op een betrouwbare manier karakteriseren. De perspectiefwisselingen in het hoorspel maken die epistemologische en psychologische problematiek – de fundamentele onkenbaarheid van de ander – tastbaar voor de luisteraar.

In het boek ontwikkelt de lezer wellicht meer sympathie voor de vrouw tijdens haar eigen verhaal en ook in het hoorspel zorgen de innerlijke monologen van de vrouw ervoor dat de luisteraar een positiever beeld krijgt van haar. De stem van de vrouw klinkt in haar monologen bovendien vriendelijker en ietwat neerslachtig. Ze praat een stuk stiller en rustiger. Daarnaast is haar stemtimbre plots zachter en aangenamer dan gewoonlijk in de dialogen.

Terwijl de innerlijke monoloog van de man vaak wordt vergezeld van een echo, wordt de innerlijke monoloog van de vrouw geassocieerd met de ruimte (en geluiden) van een tram, zoals in scène twee. De tram maakt een zoevend geluid. Op de achtergrond zijn pratende mensen hoorbaar en de bel van de tram is drie keer te horen. Een en ander wijst op een wereld die voortdurend in beweging is, een wereld die vooruitgaat. Aangezien de vrouw zeer sterk met het vooruitgangsdenken in verband wordt gebracht en ook zij steeds maar blijft doorwerken zonder stil te staan om na te denken wordt zij indirect gekarakteriseerd door de tram.

Samenvattend kunnen we stellen dat de afkeer van de vrouw tegenover lichamelijkheid en seksualiteit in het hoorspel afwezig is, wat de perceptie van haar karakter in vergelijking met de novelle verandert. In de dialogen komt de vrouw karikaturaal en eenzijdig over als een strenge, bazige vrouw. Haar innerlijke monologen verlenen haar karakter echter meer diepgang en suggereren een sympathieke kant. Haar personage wordt daardoor dynamischer en veelzijdiger in het hoorspel.

Sleutelscènes en toegevoegd materiaal

Het loont de moeite om tot slot in te gaan op de adaptatie van enkele scènes die het beeld van de personages sterk bepalen. Daarnaast wil ik wijzen op scènes die het hoorspel toevoegt, waardoor de karakterisering verder muteert. Een belangrijke scène is om te beginnen die van het rondslingerende maandverband van de vrouw. Volgens Weverbergh kan de lezer door middel van deze scène de 'obsessie van het meisje begrijpen', namelijk haar fascinatie voor lichamelijkheid. Ze staat niet alleen voor de jeugd en de nieuwe generatie, maar ook voor een vrije beleving van de 'fysieke levenslust' (Humbeeck 2005, 240) die de maatschappij op allerlei manieren onderdrukt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ze het maandverband van de vrouw opmerkt en vermeldt: 'maar haar gezondheidsbanden strooit ze zomaar in het rond, achter een deur of op een trede van de trap' (133). De scène van het maandverband is volgens Weverbergh onmisbaar in het verhaal (Weverbergh 1965, 694). Dat de scène niet door de vrouw wordt verteld is volgens Postma-Nelemans logisch, aangezien dat helemaal past in de lijn van het karakter van de vrouw: 'De vrouw zelf zou deze scène niet eens kunnen vertellen: in haar eigen verhaal karakteriseert ze zichzelf als iemand die met de lichamelijke aspecten van het leven niet te veel te maken wil hebben' (Postma-Nelemans 1974, 56).

Het hoorspel behoudt de scène, maar de adaptatie is opmerkelijk. Ze krijgt een dialogische vorm, waarin verschillende perspectieven op de situatie naar voren komen:

> MAN: (klagend) Tja… Ik heb al zo dikwijls gevraagd dat maandverband niet zomaar op de grond te smijten. Dat kan toch evengoed direct in de vuilbak? Ik zou willen hé…
> VROUW: (onderbreekt hem) (spottend) Moest gij weten wat ik allemaal zou willen!
> MAN: … dat ge daar eens aan dacht.
> VROUW: (verwijtend) Is er een reden om daar vies van te zijn? Dat is de normaalste zaak van de wereld.

De laatste zinnen van de vrouw zou haar tegenhanger in de novelle nooit uiten gezien haar afkeer van haar lichaam. In het hoorspel krijgt haar personage dus duidelijk andere accenten. De scène verandert ook nog van betekenis omdat de vrouw zich expliciet over het maandverband uitspreekt en een zeker normatief kader afwijst. Terwijl ze in de novelle zelf afkerig staat tegenover het lichaam, is haar positie in het hoorspel genuanceerder. Bijgevolg is ook het contrast tussen de vrouw en de alliantie man-meisje minder scherp. De deur staat in het hoorspel dus open voor een protofeministische alliantie tussen het meisje en de vrouw.

Cruciaal in de novelle is ook de scène waarin de man boven de wieg de borsten van het meisje streelt. Dat de man naar het meisje verlangt, is in deze passage het duidelijkst. In het hoorspel klinkt dat als volgt:

> MAN: (innerlijke monoloog: zacht, *dof, echo*) […] *(echo is verdwenen)* (zacht, bijna fluisterend) Toen 't meiske een paar dagen na de bevalling terugkwam vroeg ze me het kind te laten zien. […] Voorzichtig legde ik het kind in haar armen, maar liet het niet los. Onze armen leken wel ín elkaar gestrengeld. En toen wist ik het opeens: ik hield van haar.

Op dit moment in het verhaal, zowel in de novelle als in het hoorspel, beseft de man dat hij van het meisje houdt. In de novelle beseft de vrouw dat terzelfdertijd: 'En met dat kind tussen hen in ontdekte hij iets, dat ik reeds lang wist: dat hij haar liefhad' (173). Het hoorspel suggereert daarentegen nooit dat de vrouw dat zou weten. In die optiek is de vrouw in het hoorspel kortzichtiger. Omdat de vrouw in de novelle weet dat de man naar het meisje verlangt, komt het overspel op die manier misschien minder over als een schok voor haar. In het hoorspel is ze er níet van op de hoogte, waardoor het overspel veel meer als een verrassing komt. Voor de lezer versus de luisteraar geldt trouwens hetzelfde: de lezer weet meer dan de luisteraar en kon vermoeden dat de man overspel zou plegen met het meisje. Voor de luisteraar is het overspel daardoor verrassender.

In de scène waarin de vrouw haar man en het meisje samen betrapt, zijn de verschillen tussen novelle en hoorspel groot. De novelle eindigt 'open': de vrouw beseft dat elk mens eenzaam is, en dat iedereen een eiland is 'omsloten door verraderlijk water' (175). Wat er daarna met de personages zal gebeuren, blijft echter een vraagteken. Bovendien komt er geen reactie meer van de vrouw. In het hoorspel geeft de vrouw wél een reactie in scène achttien:

> MEISJE: (haastig) Dan moet ik nog rap mijne naam op uwe plaaster schrijven! (*snelle voetstappen*)
> [klinkt dichtbij] (verleidelijk) Dat zal een zot zicht zijn hé, terug leren lopen, gelijk een kind.
> MAN: Niet… niet doen.
> MEISJE: (verleidelijk) Als ge wilt, zal ik u helpen.
> MAN: (stamelend) Nee, niet niet niet…niet doen.
> MEISJE: (verleidelijk) Dat wilt ge toch? Ik wil u leren lopen. (*hij ademt in)*
> (*voetstappen vrouw* – ze komt de kamer binnen)
> VROUW: (roepend, kwaad) Gódverdomme wat gebeurt er hier?!
> (minachtend) Zó leerde gij hem lopen.

Ook de reactie van de man verschilt. In het hoorspel lijkt de man niet te willen toegeven aan de avances van het meisje, en weigert hij eerst. In de novelle is dat niet zo, en is het duidelijk dat de man wél wil wat het meisje doet. Hij zegt zelfs: 'Het gebeurde zo gewoon dat ik er niet eens van opschrikte' (120). Ook dit element zorgt ervoor dat de interpretatie van het verhaal voor de luisteraar verandert: het overspel lijkt vooral de 'schuld' van het meisje te zijn, aangezien de man aanvankelijk weigerde.

Van de scènes die Moeremans en De Prins hebben toegevoegd, bevinden de belangrijkste zich aan het einde van het hoorspel, na het moment waarop het oorspronkelijke verhaal eindigt. Er zijn in de novelle eigenlijk drie eindes: de eindversie van de man, die van het meisje en die van de vrouw. Wáár het verhaal van elk personage eindigt, is volgens Postma-Nelemans van belang. De versie van de man stopt nog voor de vrouw hem met het meisje betrapt. Dat het meisje wel het optreden van de vrouw vermeldt in de eindscène, suggereert dat ze niet alleen geniet van het leed van de man, maar ook van het leed van de vrouw. Uit de versie van de vrouw ten slotte, blijkt dat ze het overspel minder erg lijkt te vinden dan het feit dat ze nu ontdekt heeft dat de man en het meisje 'bij elkaar horen, méér dan zij ooit bij één van hen' (Postma-Nelemans 1974, 77).

De novelle eindigt abrupt en open wanneer het dubbele overspel aan het licht komt. Zo blijft de lezer in het ongewisse over wat er verder zal gebeuren met de personages.

In het hoorspel worden echter nog vier volledig nieuwe scènes na de scène van het overspel toegevoegd. De eerste is een innerlijke monoloog van het meisje (scène negentien):

> (*achtergrondgeluid: straatgeluiden, haar voetstappen)*
> MEISJE: (innerlijke monoloog: zacht, neerslachtig) Toen zij mij op straat gooide, zei hij niks. Hij deed z'n mond niet open, hij liet haar begaan. [...] Een week aan een stuk heb ik op de straten gelopen. [...] Híj alleen was ooit echt lief voor mij geweest. Hij heeft écht met mij gepraat. Hij heeft naar mij geluisterd.

Een nieuw element is de reactie van de vrouw op het overspel van haar man. Dat ze het meisje ontslaat, karakteriseert haar indirect als iemand die niet meer met zich laat sollen en genoeg heeft van het gedrag van het meisje. In de novelle komen we nooit te weten hoe de vrouw reageert. Bovendien krijgt de luisteraar door deze monoloog wellicht empathie voor het meisje, omdat zij een week lang in de kou op straat heeft gelopen. De luisteraar begrijpt ook dat het meisje zich gekwetst voelt omdat de man haar niet verdedigd heeft. Uit de monoloog blijkt bovendien dat het meisje zoals in de novelle zelf niet zeker weet of de schoonbroer wel de vader is van de baby. Net zoals in de novelle heeft ze echter een sterk vermoeden en aan het einde van de novelle vertelt ze dan ook 'alles' (120) aan de man.

In het hoorspel komt de man echter nooit te weten (van het meisje) dat hij niet de vader is van het kind. Dat het meisje niks vertelde, bevestigt de vrouw in scène eenentwintig. Dat wijst erop dat de plagerijen van het meisje niet zo ver gaan in het hoorspel. Ze wil de man en vrouw als het ware sparen en ze verzwijgt haar vermoeden:

> (*achtergrondgeluid: voetstappen vrouw op trap)*
> VROUW: (innerlijke monoloog: zacht) Toen ik beneden kwam zag ik dat hij geschreid had, maar ik deed alsof ik het niet zag. Ik voelde me te opgelucht nu ze eindelijk buiten was, na al die maanden dat ik met de schrik op 't lijf had gelopen. Ze had alles kunnen uitbrengen.

De hele spanning die werd opgebouwd in het boek – wie is nu de vader van de baby? – ontbreekt grotendeels in het hoorspel. In de novelle komt de lezer pas in hoofdstuk drie met zekerheid te weten dat de zwager de vader is van het kind, terwijl dat gegeven voor de luisteraars reeds in scène elf van de tweeëntwintig duidelijk is. In het hoorspel valt dat spanningselement weliswaar weg, maar het biedt wel een effectvol alternatief einde.

In scène twintig is er nog een laatste uitgebreide dialoog tussen de man en zijn vrouw. Na een tijdje komt het meisje onverwachts binnenvallen, tot ergernis van de vrouw:

> VROUW: (onthutst, kwaad) Wát komt gij hier nog doen? Ge zou beter maken dat ge thuis zijt!
> MEISJE: (neerslachtig, licht spottend) Thuis, bij wie?

De thuissituatie van het meisje wordt benadrukt in de dialoog, wat opnieuw de empathie van de luisteraar kan bevorderen. Maar ook voor de reactie van de vrouw is sympathie op te brengen: het is logisch dat zij, na haar man en het meisje samen betrapt te hebben, het meisje niet meer wil zien. Even later ontstaat er ruzie tussen de twee. Die ruzie wordt echter onderbroken door de man, die het gekibbel beu is en hevig reageert – iets wat we van hem niet zouden verwachten in de novelle. De vrouw verdwijnt en de man en het meisje praten nog even. Het meisje is teleurgesteld dat ook de man wil dat ze niet meer terugkomt. Hij wil zichzelf en zijn gezin behoeden voor het onheil dat het meisje kan brengen.

De voorlaatste scène van het hoorspel is een korte dialoog tussen de man en de vrouw, waaruit blijkt dat de man het zeer moeilijk heeft met het feit dat hij het meisje naar huis heeft gestuurd. De vrouw merkt namelijk dat hij heeft gehuild. Dat nieuwe aspect biedt een emotioneel tegengewicht aan zijn anders apathische karakter. De laatste scène van het hoorspel mikt op effecten van spanning en verrassing:

> (*achtergrondgeluid: klok tikt)*
> MEISJE: (innerlijke monoloog: zacht, apathisch) Stil deed ik de deur open. Ik zag hun kind slapen. Ik ging er traag naartoe, maar ik keek er niet naar. Ik stak m'n handen in de kinderwagen. Ik zag het kind niet. Hun kind. Mijn handen.

Het einde van het hoorspel suggereert zeer sterk dat het meisje het kind zal wurgen. Het nieuwe einde is ook weer abrupt en open zoals dat van de novelle. De vraag die hier nu wordt gesteld is of het meisje de baby zal wurgen. Op die manier laten Moeremans en De Prins de spanning tot op het einde doorwerken. Bovendien draagt het geluid bij aan de spanning door de tikkende klok zo uitvoerig te benadrukken.

In het scenario van het toneelstuk is de ambiguïteit op het einde van het verhaal afwezig: door middel van een voorgelezen krantenbericht aan het einde wordt expliciet duidelijk gemaakt dat het meisje de baby inderdaad heeft gewurgd:

> Een meisje dat bij een echtpaar kwam helpen, heeft, voor een tot nog toe onbekende reden, hun kindje gewurgd dat pas een paar weken oud was. Toen de man 's morgens opstond, zat ze roerloos bij het wiegje. Op de vragen van de politie, antwoordde ze alleen maar: ''t Was niet van hem!', ''t Was niet van hem!', ''t Was niet van hem!' (Moeremans & De Prins 1978, 42).

Het andere einde in het hoorspel is nadrukkelijk open en het is cruciaal voor de interpretatie van de drie personages. Wanneer de luisteraar ervan uitgaat dat het meisje de baby zal vermoorden, verliest ze verder de onschuld die ze als 'meisje' nog zou hebben. Voor de luisteraar die gelooft in de onschuld van het meisje, komt de tekening van haar karakter echter wel in grote lijnen overeen met die in het boek.

De veranderde en toegevoegde scènes wijzigen de karakterisering van de personages. Uit de beeldbepalende scènes bleek dat de vrouw anders dan in het hoorspel meer op het lichaam gericht is en dat de aversie ten opzichte van haar eigen lichaam compleet afwezig is. Het overspel lijkt hier nog meer dan in het boek het initiatief van het meisje te zijn geweest. Moeremans en De Prins voegden enkele elementen of scènes toe aan het klassieke verhaal, waarvan er enkele fundamenteel de karakterisering van de personages veranderen. De cruciale toevoegingen zijn de vier scènes die voorkomen na de scène van het overspel. Het open einde in de novelle wordt bovendien vervangen door een nieuw open einde in het hoorspel dat vooral de interpretatie van het karakter van het meisje radicaal kan veranderen.

Conclusie

Dit hoofdstuk onderzocht hoe de hoorspeladaptatie van *Menuet* door Moeremans en De Prins de drie hoofdpersonages karakteriseert, hoe die karakterisering een interpretatie veronderstelt en vervolgens voor de luisteraar nieuwe interpretaties faciliteert. Mijn vergelijking tussen novelle en hoorspel ging dus voorbij de klassieke en twijfelachtige discussie over de vraag in welke mate een adaptatie nu trouw is aan de bron. Door de vergelijking wilde ik veeleer recht doen aan Hutcheons opvatting van adaptaties als creatieve interpretaties (Hutcheon 2013). Daarnaast belichtte ik – in navolging van Huwiler (2005, 2010) – de specifieke semiotische eigenschappen van het hoorspel om personages te tekenen. De luisterervaring verschilt uiteraard van individu tot individu, maar het bleek wel mogelijk om de wijzigingen in de karakterisering te documenteren en om de interpretatieve effecten ervan te bestuderen.

De basiskenmerken van de karakters van de hoofdpersonages, zoals ze in de novelle werden voorgesteld, zijn ook aanwezig in het hoorspel. Er zijn echter ook momenten waarop de personages anders of zelfs radicaal anders verbeeld worden. De man wordt bijvoorbeeld depressiever voorgesteld in het hoorspel, waardoor de interpretatie van zijn karakter verandert. Het hoorspel suggereert dat de man zelfmoord wilde plegen door van de stelling te springen. Daarenboven draagt de koele reactie van de vrouw op zijn val ook bij aan haar karakterisering en de perceptie van de relatie tussen de man en de vrouw. In de novelle is ze echter wel bezorgd om hem. Het existentiële isolement van de man is minder sterk in het hoorspel, waar hij zijn gedachten af en toe deelt met het meisje. De man komt ook wat minder gesloten over in het hoorspel,

aangezien hij zijn gedachten af en toe deelt met het meisje. Ook de parallellen tussen de man en het meisje blijven bewaard, al wordt hun gelijkenis niet expliciet benadrukt.

De makers van het hoorspel hebben de erbarmelijke thuissituatie van het meisje geaccentueerd in het hoorspel, wat mogelijk empathie oproept bij de luisteraars. Wat haar karakter radicaal kan veranderen ten opzichte van de novelle is de interpretatie van haar handelingen in de eindscène. Voor de luisteraar die erin gelooft dat het meisje inderdaad de baby zal wurgen, is het beeld van het onschuldige, jeugdige en soms plagerige meisje ingrijpend veranderd in het beeld van een moordenares. De luisteraar die echter blijft geloven in de onschuld van het meisje, interpreteert het karakter van het meisje grotendeels op dezelfde manier als in het boek. De aversie van de vrouw tegenover haar lichaam, die in de novelle sterk op de voorgrond treedt, is niet aanwezig in het hoorspel. Uit de vergelijking tussen novelle en hoorspel van de scène van het rondslingerende maandverband van de vrouw, bleek het felle contrast tussen de vrouw en het meisje ten aanzien van lichamelijkheid in het hoorspel te zijn verdwenen.

Geluiden versterken in het hoorspel de karaktertekening: de echo en de tramgeluiden karakteriseren bijvoorbeeld respectievelijk de man en de vrouw. Elk hoofdpersonage heeft bovendien een eigen karakteristiek stemgebruik. In zijn monologen klinkt de man heel ongelukkig: hij praat zacht, laag en ingetogen. Ook het meisje praat op een zachte, sombere en soms apathische manier in haar monologen. De dialogen maken een karikatuur van het personage van de vrouw, terwijl de innerlijke monologen haar karakter meer diepgang verlenen. Onder meer door haar stem komt de vrouw veel vriendelijker over.

Door de scènes die Moeremans en De Prins toevoegden aan het einde van het hoorspel werden sommige facetten benadrukt. Moeremans en De Prins hebben weliswaar de kern van de personages behouden (afgezien van de interpretatie van het meisje als moordenares), en uit respect voor het open einde in de novelle ook in het hoorspel een open einde gecreëerd. De toevoegingen die ze hebben gedaan aan het klassieke einde zorgen er echter voor dat de interpretatie van *Menuet* verandert.

Literatuur

Boomsma & Juffer 1985

G. Boomsma & A. Juffer, *Louis Paul Boon, Menuet.* Apeldoorn, Walva-boek/Van Walraven, 1985.

Boon 1974

L.P. Boon, *Menuet en andere verhalen.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974.

COBRA 2013
S.n., 'Op 3 maart 1978 zond de VRT dit uit', in: *Cobra. Dag op dag 2013,* 03/03/2013, geraadpleegd 29 maart 2015 op http://cobra.be/cm/cobra/videozone/dagopdag2013/maart2013/1.1559067

HUMBEECK 2005
K. Humbeeck, 'Nawoord', in: L.P. Boon, *Te oud voor kamperen en andere verhalen.* Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 2005, 231-246.

HUTCHEON 2013
L. Hutcheon met S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation.* Tweede, herziene editie. Londen, Routledge, 2013.

HUWILER 2005
E. Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst.* Paderborn, Mentis, 2005.

HUWILER 2010
E. Huwiler, 'Radio Drama Adaptations. An Approach Towards an Analytical Methodology', in: *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 3, 2010, 129-140.

MOEREMANS & DE PRINS 1978
W. Moeremans & P. De Prins, *Menuet.* Brussel, AMVB, 1978. [toneelscenario]

MOEREMANS & DE PRINS 1984
W. Moeremans & P. De Prins, *Menuet*. Brussel, VRT, 1984. [hoorspelscenario]

MUYRES 1999
J. Muyres, *Het vergeefse van de droom.* Nijmegen, SUN, 1999.

POSTMA-NELEMANS 1974
H. Postma-Nelemans. *Het perspectief in* Menuet. Groningen, Tjeenk Willink, 1974.

RAAT 1991
G.F.H. Raat, 'Louis Paul Boon, *Menuet*', in: T. Anbeek, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden.* Groningen, Wolters-Noordhoff, 1991, 1-10.

VLAAMS THEATER INSTITUUT z.j.
S.n., 'Menuet (1977-1978)', in: *VTi (Vlaams Theater Instituut),* geraadpleegd 17 april 2015 op http://data.vti.be/productions/menuet-6

WEVERBERGH 1965
J. Weverbergh, 'De muze tussen waarheid en fatsoen. *Menuet* van Louis-Paul Boon', in: *De Vlaamse Gids*, 49, 1965, 689-697.

WEVERBERGH 1970
J. Weverbergh, 'Over het engagement en andere kwalen. Lolita in Vlaanderen', in: *Puin. Korzelig proza.* Brussel, Manteau, 1970.

NOTEN

1. http://cobra.be/cm/cobra/videozone/dagopdag2013/maart2013/1.1559067
2. http://data.vti.be/productions/menuet-6
3. Persoonlijke communicatie (e-mail) met Walter Moeremans, d.d. 18/11/2014.
4. De fragmenten uit het hoorspel die aan bod zullen komen in deze analyse zijn afkomstig uit een eigen transcriptie van het hoorspel van *Menuet.*

‘Zonder te verroeren zal ik het spelletje zien gebeuren’

De adaptatieproblematiek in twee hoorspelproducties van Hugo Claus’ toneeldebuut *De getuigen*

Linde De Potter

> Ik heb heel vroeger al eens mijn eenakter *De Getuigen* geregisseerd, met voor mij catastrofale resultaten. Die mensen wilden mijn eenakter spelen en vroegen me om uitleg, omdat ze er niets van begrepen. Ik zei, dat dat niets gaf als ze hun rol maar goed kenden. Dan zou ik acht dagen voor de première alles in goede banen komen leiden. Het ging over twee mannen, die voor een raam stonden en daar allerlei lyrische flauwekul tegen stonden te vertellen, maar ik gaf de spelers iedere dag andere aanwijzingen. En als ze dan protesteerden over mijn wispelturigheid zei ik: ‘Wel, ik ben zeker van idee veranderd.’ De avond van de première bleef een schijnwerper achter het gordijn hangen en werden de toeschouwers verblind door de weerschijn in het koperen raam. Wie schetst mijn verbazing toen ik de volgende morgen in de kranten las: ‘Gedurfd, waanzinnig fijne vondst etc., etc.’ Ik was toen nog waanwijzer dan nu (Anon. 1966).

Aan het woord is Hugo Claus. Een goede tien jaar na datum memoreerde de schrijver in *Haagse Post* zijn theater- en wellicht ook regiedebuut, de in de vroege jaren vijftig geschreven eenakter *Getuigen* (later: *De getuigen*). Claus regisseerde het stuk in november 1953 voor Jan Walravens’ experimentele Kamertoneel in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel.[1] Doel van dat Kamertoneel was het ‘binnenbrengen in Vlaanderen van toneelwerken die tot de zogenaamde internationale avant-garde behoren en in het bijzonder die werken waarvan thans algemeen erkend wordt dat zij het toneel zoniet op nieuwe wegen, dan toch op andere paden brengen’ (geciteerd in Van den Dries 2000, 225). Het toneelstuk werd in het algemeen positief ontvangen door de kritiek en het geldt als het begin van Claus’ lange en rijke carrière als toneelschrijver, met als eerste hoogtepunt *Een bruid in de morgen* (1955), dat nog voor het in boekvorm was verschenen, al de prestigieuze Driejaarlijkse Staatsprijs voor toneel wegkaapte. De publicatie van *De getuigen* liet, in tegenstelling tot die van *Een bruid*

in de morgen, evenwel lang op zich wachten. Hoewel de toneeltekst al een voorpublicatie kreeg in het aprilnummer van de vierde jaargang van *Tijd & Mens* (1954),[2] werd het pas in 1966 in boekvorm uitgegeven in de verzameluitgave *8 toneelstukken*.

Die lange wachttijd suggereert al dat *De getuigen* geen 'grote' Claus is geworden. De kritische aandacht ervoor is beperkt gebleven. Nochtans is het stuk in de jaren vijftig (en ook daarna) opgevoerd door verschillende gezelschappen, voornamelijk in de context van het experimentele theater; bovendien waren de recensies in de jaren vijftig over het algemeen lovend, in het bijzonder voor Claus' taal (Anon. 1957; Van de Plas 1957). Het stuk is ook interessant in het kader van de Clausstudie: het bevat namelijk een aantal thematische lijnen die later obsessies zouden blijken in het Clausiaanse universum, waaronder de typering van de vrouw als hoer en godin, het broeierige seksuele verlangen, de gespletenheid van het individu en de spanning eros-thanatos. Verschillende critici hebben hierop gewezen (Decreus 1994; Joosten 1996; Van den Dries 2000).

Wat ons hier echter vooral interesseert, is dat *De getuigen* in de jaren tachtig tweemaal op de radio is uitgezonden in de vorm van een hoorspel: eenmaal door de Nederlandse KRO (5 januari 1985) en eenmaal door de BRT (11 oktober 1987). Van de beide hoorspelversies zijn zowel de scenario's als de geluidsopnamen bewaard, maar zoals dat vaak het geval is met hoorspelen, zijn ook deze producties in de plooien van de geschiedenis verdwenen. Toch kunnen ze ons iets wezenlijks leren over de receptie van Claus' oeuvre en over de gretigheid waarmee de auteur zijn werk bewerkte en liet bewerken.[3] De hoorspelversies van *De getuigen* werpen bovendien boeiende vragen op met betrekking tot de problematiek van de adaptatie, die samenhangt met de benadering van het hoorspel als medium en/of als (literair) genre (zie Bernaerts 2017a, 205). Zoals dat voor veel adaptaties het geval is, is er immers sprake van een mediale transformatie, met name van een (audio)visueel naar een auditief medium. Merkwaardig genoeg echter wijken de scenario's die gebruikt zijn voor de radio nauwelijks af van elkaar en evenmin van het toneelscenario in *8 toneelstukken*; ook de titel blijft dezelfde.[4] Niettemin verschillen de twee hoorspel*producties* toch duidelijk van elkaar. Dat blijkt bijvoorbeeld uit dadelijk waarneembare karakteristieken zoals het accent van de sprekers (de Nederlandse versus de Vlaamse cast) en het speelritme: de KRO-versie (24 minuten) is vier minuten korter dan die van de BRT (28 minuten). Bovendien lijkt de spanning tussen werkelijkheid en verbeelding, die zo typerend is voor Claus' werk, sterker aangezet in de BRT-versie dan in die van de KRO (zie verder). Het is dus maar de vraag of en in welke mate de op het eerste gezicht vrij kleine verschillen tussen de hoorspelen en verschuiving van een (audio)visueel naar een auditief medium het label 'adaptatie' ook echt rechtvaardigen. Ook twee theateropvoeringen kunnen immers nooit identiek zijn, en welbeschouwd is elke toneelregisseur ook eerst een interpretator en dan een creator (vgl. Hutcheon 2013, 18). Zo wordt de grens tussen uitvoering en adaptatie wel heel dun.

De rol van Claus bij de hoorspelproducties van *De getuigen* was minimaal, in die zin dat hij geen nieuwe versie(s) voor de radio heeft gemaakt op basis van zijn toneelstuk. In dat opzicht gaat het dus niet om oorspronkelijke hoorspelen.[5] Nochtans staat de auteur bekend als een herschrijver van zijn eigen werk – zo heeft hij onder andere zijn novelle *De verzoeking* bewerkt tot een hoorspel en zijn hoorspel *Het laatste bed* tot een novelle. Er is mij evenmin correspondentie tussen de hoorspelregisseurs en de auteur omtrent de hoorspelen bekend. Zo rijst de vraag of we de hoorspelen, die gecreëerd zijn op basis van het toneelscenario van *De getuigen,* moeten beschouwen als adaptaties. Wat precies maakt (naast de visuele beperking) deze auditieve dramatiseringen anders dan een (audio)visuele dramatisering? Moeten we ze, oneerbiedig gezegd, beschouwen als 'theater voor de blinden' – alsof iemand met een bandopnemer een theatervoorstelling heeft opgenomen – of zijn ze meer dan dat?

In het vervolg van deze bijdrage ga ik, vertrekkende van de hoorspelen van de KRO en de BRT, dieper in op deze vragen. Na een korte bespreking van de verhaallijn richt ik mij eerst op de problematiek van de adaptatie aangaande de versies van *De getuigen* en het gegeven van de transmedialiteit. Daarna ga ik dieper in op de vraag waarom het adaptatievraagstuk met betrekking tot deze tekst zo moeilijk te beantwoorden is. Ik zal aantonen hoe dat vraagstuk samenhangt met de cruciale generische hybriditeit van het stuk. Wie de theatertekst en de hoorspelversies van *De getuigen* samen in beschouwing neemt, wordt er immers op gewezen dat al deze versies, de brontekst niet in het minst, zich bevinden in het hybride grensgebied tussen toneel- en hoorspel. De grensoverschrijdingen tussen het visuele en het auditieve beïnvloeden, zoals ik zal betogen, niet alleen de interpretatie van de verschillende versies, maar laten ook zien dat Claus al in zijn vroege werk experimenteert met de generische hybriditeit die later zo typerend zal blijken voor zijn oeuvre.

Anti-getuigen

De plot van *De getuigen* kan als volgt worden samengevat. Drie fabrieksarbeiders, de tweeling Moene (de 'oude' en de 'jonge') en de vogelachtige man Pruusch, slijten hun vrije tijd voor het huis van de prostituee Lorna.[6] De tweeling verlangt naar Lorna, die in de verbeelding van de twee Moenes de ultieme vrouw belichaamt, de Moedermaagd en de hoer, en zij fantaseren over een erotische verhouding met haar, zonder dat zij echter ooit contact met haar zoeken. Met z'n drieën verleiden ze hun jonge collega, Juan, die als kind uit de Spaanse burgeroorlog is gered, om bij Lorna naar binnen te gaan. Wanneer hij bij haar is en haar pooier annex minnaar De Haan hen betrapt, slaat die laatste Lorna in het gezicht, waarop Juan hem doodsteekt. De ontredderde Juan keert terug naar de Moenes en Pruusch, maar zij blijven afzijdig. Lorna belt de politie en Juan wordt opgepakt.

Noch de sensationele gebeurtenissen in het huis van Lorna, noch de arrestatie, krijgt de toeschouwer/luisteraar te zien of te horen. Hij of zij verneemt dit relaas uitsluitend van de drie fabrieksarbeiders buiten, die het gebeuren echter zelf niet meemaken, maar het zich enkel kunnen voorstellen. Zij zijn de 'getuigen' uit de titel, terwijl zij in realiteit dus helemaal geen getuigen van het sensationele schouwspel zijn, net zomin als het publiek. Dat *De getuigen* vaak als experimenteel is gekarakteriseerd, heeft veel te maken met deze ongerijmdheid (Anon. 1957; Hanekroot 1956).[7] Daarnaast is het stuk door critici ook in verband gebracht met de context van het existentialisme (via Walravens' Kamertoneel) en met het absurdistische theater van Samuel Beckett (De Decker 1971; Decreus 1994).[8] De broers Moene wachten immers, zoals Vladimir en Estragon, elke dag opnieuw en tot in den treure, op de afwezige Lorna, die in haar afwezigheid het denken en handelen van de personages domineert. De derde getuige, Pruusch, wacht dan weer exclusief op de tragedie die uiteindelijk veroorzaakt zal worden door dit erotische verlangen. Door de komst van de vreemdeling Juan krijgt de tragedie uiteindelijk haar beslag.

Volgens Van den Dries (2000, 227) sluit *De getuigen* enkel oppervlakkig aan bij het absurdisme, want Juan realiseert het verlangen van de tweelingbroers (eros), pleegt in het verlengde daarvan een moord en verwoest daarmee zijn eigen leven (thanatos). Die conventionele verhaallijn teert volgens Van den Dries dramaturgisch veeleer op een oud triviaal-literaire vorm, met name de 'politionele melovorm': 'als in een doordeweeks stationsromannetje spelen seksuele begeerte, verboden liefde en moord hun spanningsrol en wordt de dader uiteindelijk aan de politie overgeleverd' (227). Claus zelf sprak zich niet ondubbelzinnig uit over de intertekstuele verbanden in het stuk; zo stelde hij dat de anekdotiek en de plot in *De getuigen* van ondergeschikt belang waren (Joosten 1996, 458) maar beweerde hij in de programmabrochure die de eerste opvoering vergezelde eveneens dat *Getuigen* een 'schamper en licht melodrama' zou zijn (Wildemeersch 1998, 154).

Van theatertekst tot 'hoor-spel': adaptatie, of niet?

Volgens Linda Hutcheon (2013, 8, vgl. 33) kunnen we het fenomeen adaptatie benaderen als een product en als een proces van creatie en receptie. Zij definieert adaptatie daarom op een drieledige wijze; het is (1) een 'acknowledged transposition of a recognizable other work or works; (2) a creative and interpretive act of appropriation/salvaging' en, vanuit het perspectief van het publiek, (3) 'an extended intertextual engagement with the adapted work'. Wanneer we de hoorspelversies van *De getuigen* onder de loep nemen, zien we evenwel dat het in de praktijk niet altijd zo gemakkelijk is om vast te stellen of we nu al dan niet met een adaptatie te maken hebben.

Wie de scenario's van de hoorspelen bekijkt, merkt dat er in de parateksten geen gewag wordt gemaakt van een adaptatie of bewerking. Het KRO-scenario vermeldt

Claus als auteur en Johan Dronkers als regisseur;[9] het BRT-scenario noemt Claus eveneens als auteur en Michel De Sutter[10] en Valère Michielsen als regisseur respectievelijk geluidsregisseur.[11] Dronkers en De Sutter worden dus niet genoemd als bewerkers. Geen van beide scenario's verwijst naar de oorsprong van *De getuigen* als toneelspel; het BRT-scenario omschrijft *De getuigen* als een 'mini-luisterspel', in contrast met de paratekst in *8 toneelstukken*: daar is sprake van een 'toneelspel in één bedrijf' (Claus 1966, 7). Bij de geluidsopname van het BRT-hoorspel is de radio-aankondiging bewaard (dat is helaas niet het geval voor het KRO-hoorspel). De radiopresentator noemt de titel van het hoorspel maar niet de auteursnaam; de regisseur, de geluidstechnicus en de acteurs worden wel vermeld. Dat is best wel verwonderlijk, aangezien Claus' reputatie als topauteur in de jaren tachtig buiten kijf staat – *Het verdriet van België* (1983) is dan al even verschenen – en dus als een kwaliteitslabel ingezet zou kunnen worden. Bij de BRT was het overigens gebruikelijk om de naam en de auteur in de vooraankondiging te vermelden.[12] Het gaat hier bovendien niet om een bewerking van een algemeen bekend toneelstuk van Claus. Het is in dat opzicht niet erg aannemelijk dat luisteraars het stuk aan Claus' oeuvre zouden linken. Gelet op Hutcheons eerste en derde criterium suggereren de beide parateksten dus dat de hoorspelen eerder als *performances* van één brontekst kunnen worden gezien en dat ze dus een vergelijkbare status hebben als een klassieke toneelopvoering, eerder dan dat ze adaptaties zouden zijn.[13]

Ook de scenario's zelf geven nauwelijks de indruk dat het om adaptaties zou gaan. Het KRO-scenario is identiek aan de toneeltekst. Het BRT-scenario wijkt uitsluitend in de neventekst af van het toneelscenario. In geen van beide hoorspelen zijn er inhoudelijke wijzigingen: de versies presenteren een identieke verhaallijn en de dialogen zijn steeds dezelfde. Het BRT-scenario bevat op een zestal plaatsen wel formele aanpassingen (voornamelijk deleties)[14] van visuele aanwijzingen die van belang zijn voor een theaterenscenering, maar die niet noodzakelijk zijn voor een hoorspel, zoals aanwijzingen omtrent het decor of het uiterlijk van de personages. In het BRT-scenario wordt de volgende toneelaanwijzing bijvoorbeeld weggelaten (deletie): 'Rechts is er vaag een huisgevel te zien, waarvan een raam verlicht is' (Claus 1966, 9). Een opvallende substitutie vindt plaats wanneer het woord 'pauze' (De Sutter 1987, 4) in de plaats komt van de aanwijzing 'De lantaarn die aan het huis is vastgemaakt gaat aan. De drie mannen zijn nu goed zichtbaar. Ze zijn in werkmanspak, zitten gebogen, roken, kijken voor zich uit. De gebroeders Moene lijken zeer op mekaar, er is geen leeftijdsverschil te zien zelfs. Pruusch is een mager mannetje' (Claus 1966, 10). Addities zijn er niet. De aanwijzingen voor de dialoog zijn in beide versies identiek aan die uit de toneeltekst (bijvoorbeeld stiltemomenten, aarzelingen). De hoorspelscenario's zetten dus niet, zoals men zou kunnen verwachten, nadrukkelijker in op auditieve aanwijzingen.

In de twee hoorspelproducties wordt beperkt afgeweken van het scenario (en dus van de toneeltekst). Dat gebeurt met name op het vlak van de regieaanwijzingen, waar zowel aanwijzingen worden genegeerd als elementen worden toegevoegd. In die zin is er in een vrij beperkte mate sprake van Hutcheons tweede criterium, met name de dubbele beweging van toe-eigening en tegelijkertijd behoud van de brontekst. Merkwaardig genoeg blijken de twee hoorspelversies ook op dit vlak sterk op elkaar te lijken, wat al opvalt in het begin. Zo suggereren de geluiden in de KRO-uitvoering dat het gebeuren zich afspeelt in een kleinsteedse context: men hoort een drukke autoweg en luidende kerkklokken. In het BRT-hoorspel is het decor van het gesprek al even vaag en schematisch, maar ook even herkenbaar. De *soundscape* evoceert opnieuw een slaperig provinciestadje: op de achtergrond hoort de luisteraar (zacht) een autoweg met doorgaand verkeer, fluitende vogels en het zomerse geknisper van insecten, en op tijd en stond luiden ook hier de kerkklokken. Kortom, in de hoorspelen is de omgeving waarin de getuigen zich bevinden vergelijkbaar, hoewel dat in de scenario's niet uitdrukkelijk wordt aangegeven. De auditieve architectuur in de hoorspelen is, conform de conventies van het genre, eerder schematisch en rudimentair, want beperkt tot de weergave van geluiden die bijdragen aan de constructie van de verhaalwereld. De dialoog op de voorgrond en het achtergrondgeluid worden in stereofonie weergegeven. De ruimtelijkheid die door het sobere klanklandschap wordt gesuggereerd, ondersteunt, in tegenstelling tot de schematische scenografie in het toneelstuk,[15] dus de werkelijkheidsillusie van de luisteraar in plaats van ze onder druk te zetten.

Even opvallend is de deletie van een aantal geluiden op het einde van de hoorspelen, wanneer de politiewagen arriveert om Juan te arresteren. De beide scenario's stipuleren (zoals dat ook in de toneeltekst het geval is) dat de politiewagen die vlakbij is, stopt en dat de deuren dichtklappen. Dat hoort de luisteraar van de hoorspelen ook daadwerkelijk. Daarna volgt in de scenario's: 'Geschreeuwde bevelen. Fluitjes. De gebroeders Moene fluisteren dicht rond Juan, raken hem aan, opgewonden, driftig' (Claus 1985, 20; Claus 1987, 33). Dat sensationele, brute politiegeweld ontbreekt in de beide hoorspeluitvoeringen. Voorts hebben sommige instructies voor de acteurs (als ze al uitgevoerd worden, want dat is niet vast te stellen) geen hoorbaar resultaat, zoals de volgende: 'de andere twee kijken hem lang aan' (Claus 1985, 14; Claus 1987, 22). Ze kunnen hoogstens dienen als achtergrond voor de acteurs die zich moeten inleven in de situatie. Dergelijke gelijklopende, kleine aanpassingen passen opnieuw beter bij het idee van een opvoering dan bij dat van een adaptatie.

Niettemin wijken de twee hoorspelen toch echt wel van elkaar af. Ik wees al op het verschillende tempo. In de KRO-versie zorgt de snelle opeenvolging van de dialogen voor een gejaagde sfeer, alsof de getuigen niet snel genoeg het fatale ogenblik kunnen bereiken en het als het ware willen omarmen. In de BRT-versie daarentegen is het ritme van de dialoog traag. De getuigen spreken precies en langzaam en laten veel ruimte tussen hun zinnen. Ze zuchten en ademen luid, men hoort hen trekken aan

een sigaret en de rook langzaam uitblazen. Die lijzigheid is eveneens functioneel, want ze draagt bij aan het werkelijkheidseffect door de lome warmte waarover de personages klagen te evoceren ('Wat een hitte' – 'Om neer te vallen' (De Sutter 1987, 4)) en tegelijk de thematische broeierigheid van het stuk voelbaar te maken (Pruusch besluit: 'Het maakt jullie niet minder heet' (6)).

Het BRT-hoorspel engageert zich nadrukkelijker dan de KRO-versie met de spanning tussen realisme en gekunsteldheid, werkelijkheid en verbeelding, die typerend is voor Claus' werk. Zo vangt het BRT-hoorspel aan met het openslaan van een krant. Een vrouwelijke radiostem leest een nieuwsbericht voor waarin het 'schouwspel' wordt aangekondigd. Het stemtimbre en de intonatie zijn voor de luisteraar herkenbaar, want typerend voor een nieuwslezer op de radio. De 'speaker', zoals de radiostem wordt omschreven in het scenario, activeert bij de luisteraars het interpretatiekader van het (non-fictionele) genre van het radiojournaal. Het sluit in dat opzicht mooi aan bij het medium van het radiohoorspel en het signaleert authenticiteit. Het effect van de openingspassage is evenwel dubbelzinnig voor de luisteraar, want het ritselen van de krant en het nieuwsbericht laten door hun simultane aanwezigheid een artificiële indruk na. In een nieuwsuitzending hoort de luisteraar gewoonlijk immers geen kranten openslaan, en bovendien volgt na de intro geen passief verslag. De inleiding door de speaker werkt daarentegen performatief, want pas via de woorden van de speaker komen de getuigen tot leven in (een verleden) tijd en ruimte: 'Op veertien juli laatstleden bevonden zich de drie getuigen van dit schouwspel voor de woning van Micheline van den Berg, in de wandeling genaamd Lorna' (Claus 1987, 2). De speaker schetst zodoende de contouren van het verhaal en het kader van de dialoog van de getuigen; derhalve activeert deze stem de verbeelding van de luisteraar. In dat opzicht is de speaker geen verslaggever, maar een vertelmechanisme dat typerend is voor fictie en dat het narratieve genre van de raamvertelling activeert. Op die manier intensifieert de speaker de generische en mediale hybriditeit van Claus' stuk.

Daarnaast werkt het extradiëgetische geluid de voornoemde werkelijkheidsillusie op bepaalde plekken doelbewust tegen, bijvoorbeeld wanneer de getuigen (en de luisteraar) horen hoe uit Lorna's raam een liedje weerklinkt. De regieaanwijzing in de toneel- en hoorspelscenario's is hier identiek en zeer specifiek: 'In het huis heeft Lorna haar grammofoon aangezet. Een warm, hitsig jazz-liedje "My mother done told me". Als de zangeres aan de woorden "A man is a two-face" komt, zegt [de oude Moene:]' (Claus 1966, 13; Claus 1985, 7; Claus 1987, 11). Dan volgt een gesprek tussen de Moenes en Pruusch over de liedjestekst; de tweelingbroers vereenzelvigen zich met de man met een 'twee-gezicht' uit het liedje:

> De oude: Wat zegt het liedje, Pruusch?
> Pruusch: Dat de man een twee-gezicht is. Een dubbel gezicht heeft.

De jonge:	Ja?
De oude:	(SPRINGT RECHT) Ik wist het. Dat zijn wij. Zij bedoelt ons tweeën. Zeg? Een man met twee gezichten, dat zijn wij toch? Zij nodigt ons uit (1987, 11).

In de KRO-versie weerklinkt hier daadwerkelijk 'My mother done told me'. In de BRT-versie weerklinkt er echter een vrolijk instrumentaal jazzdeuntje. De luisteraar hoort dus, in tegenstelling tot Pruusch, helemaal niks over een tweegezicht. De dissonantie in het hoorspel wijst de luisteraar erop dat wat hij hoort een verbeelding is, geen realiteit. Hij moet zijn eigen waarneming negeren om mee te kunnen blijven gaan in de fictie.

Horen en zien: de hybride genericiteit van *De getuigen*

Volgens Hutcheon (2013, 20) bevatten veel adaptaties een 'transcoding into a different set of conventions', en kunnen ze 'a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context' impliceren (8). In het geval van een transmediale verschuiving ontstaan, vanwege de specificiteit van het nieuwe medium, zowel 'beperkingen' als 'nieuwe mogelijkheden' (35; vgl. Bernaerts 2017b, 208). Maar kunnen we in het geval van *De getuigen* wel echt spreken van zo een *transcoding* en van een klassieke adaptatie? Misschien is het vruchtbaarder om ons af te vragen *waarom* het zo moeilijk is om precies te bepalen of het hier al dan niet om een adaptatiepraktijk gaat. Op het eerste gezicht zou het immers eenvoudig moeten zijn: veel literatuurwetenschappers gaan er namelijk van uit dat het hoorspel een eigen identiteit heeft als medium én als kunstvorm, waarvoor de hybride genericiteit typerend is (Huwiler 2005; Bernaerts 2017a, 115). Lars Bernaerts (2017b, 206) spreekt van een 'hybrid and multimodal form with its own conventions pertaining to production, composition, distribution, and reception'; het zijn conventies die op hun beurt bepaalde beperkingen en mogelijkheden impliceren.

De hoorspelproducties van *De getuigen* resulteren inderdaad in een ander soort distributie (namelijk via de radio) en ze dwingen het publiek tot een andere vorm van consumptie. Daarnaast is het verdwijnen van de visuele informatie onmiskenbaar. Bij de overgang van toneelspel naar hoorspel vindt dus een transpositie plaats van visuele naar auditieve conventies. Merkwaardig genoeg is van die overgang in de compositie van de hoorspelscenario's echter weinig te merken. Zoals gezegd zijn er geen tekstpassages toegevoegd die het gebrek aan beeld zouden kunnen compenseren en wordt er in de dialogen geen extra narratieve of contextuele informatie (omtrent het uiterlijk van personages, het uitzicht van de ruimte, enzovoort) toegevoegd. Evenmin zijn er extra instructies omtrent de klankwerking.

Een belangrijke verklaring daarvoor ligt ten eerste in het eerder beperkte beroep dat in de toneelversie wordt gedaan op visuele semiotische middelen. De *mise en scène* is zeer statisch: de personages bewegen weinig en uitsluitend in een zeer gelimiteerde ruimte; er zijn dan ook vrij weinig aanwijzingen voor de acteurs daaromtrent. De eigenlijke actie is immers afwezig, want het melodramatische verhaal van seks, moord en doodslag bestaat uitsluitend in het discours van de fantaserende getuigen en in het nieuwsbericht van de abstracte speaker. Claus' versie van het bodeverhaal uit het Griekse theater sorteert evenwel een artificieel effect, wat blijkt uit de volgende voorbeelden (waarbij de neventekst cursief staat):

> Toen de muziek ophield, verklaarden de getuigen Moene, verscheen ten tonele Juan, een jongeman die in dezelfde fabriek werkt als zij. Hij was een Spaanse vluchteling, die ten tijde van de Spaanse burgeroorlog naar België was gebracht door de Rode-Kruis diensten. Toen Juan hen zag, zei hij: [hier begint de tekst van Juan, LDP] (Claus 1966, 13).
>
> Toen de heer De Haan de kamer binnentrad en hen beiden samenvond sloeg hij de jonge vrouw in het gezicht. [*Men hoorde een vrouwengil*] De getuigen hoorden haar schreeuw. Door de woede of door de angst gedreven bracht de Spaanse vluchteling de heer De Haan daarna twee messteken toe in de buik, waarvan men de dode … *Men hoort een man schreeuwen, het geschreeuw vergaat in een rochel. Juan komt voor de drie mannen staan* (Claus 1966, 20).

Het uiterlijk van de personages (de vier mannen zijn in werkpak, de verschillen zijn beperkt tot leeftijd en corpulentie) en de ruimte blijven zoals gezegd schematisch ('rechts is vaag een huisgevel te zien, waarvan een raam verlicht is' (Claus 1966, 9)). Ook de lichtwerking is beperkt. De getuigen zitten in het donker (9) tot er een lantaarn aangaat (10).

Dit statische scènebeeld onderscheidt het toneelstuk van het conventionele theater en van de (in de jaren vijftig) gebruikelijke naturalistische voorstelling (Decreus 1994). De epische manier van voorstellen, die in verband is gebracht met het epische theater van Bertolt Brecht (De Decker 1971; Decreus 1994; Van den Dries 2000, 226), resulteert in generische en mediale hybriditeit, en zorgt daardoor voor vervreemding. De dramatische actie, die normaal typerend is voor een toneelstuk, wordt in *De getuigen* namelijk genarrativiseerd door middel van de extradiëgetische vertelstem. Zo komt in de dramaturgie de prioriteit te liggen op *telling* in plaats van op *showing* – een techniek die door Claus ook is toegepast in het pantomimegedicht *Zonder vorm van proces* (1950). Daarenboven heeft de niet-visuele vertelstem ook een vervreemdend effect op de planken, aangezien ze onnatuurlijk aandoet voor toeschouwers van een toneelstuk, maar daarentegen conventioneel is voor wie een hoorspel beluistert.[16]

Zo voelt geen enkele luisteraar zich in zijn realistische illusie gebruuskeerd wanneer de verteller in het hoorspel laat weten: 'En hij [d.i. Juan, LDP] liet hen een dolk van Duitse makelij zien …' (Claus 1985, 8; Claus 1987, 13). In een toneelstuk zou de toeschouwer daarentegen verwachten dat het personage Juan de dolk ook daadwerkelijk toont op de scène. Van den Dries (2000, 233) stelt dan ook terecht dat de spanningsopbouw in het toneelstuk verschuift

> van het zichtbare naar het hoorbare. De zeggingskracht moet het halen van de voortdurende mijmering, bespiegeling en projectie. Performatief gebeurt er weinig […]. De verbeelding wordt aangesproken om die omtrekken verder in te vullen of open te laten. Theatraal beslist een moeilijke klus.

Ten tweede bevat de toneeltekst verhoudingsgewijs veel instructies aangaande de klank, bijvoorbeeld omtrent het stemgebruik van de acteurs (stiltemomenten, gefluister, hortende spraak), en aangaande diëgetische geluiden (de gil van Lorna, de aankomende wagen van de Haan, de politiesirene enzovoort).[17] De kracht van *De getuigen*, zo stelt Jos Joosten (1996, 458), zit niet in de actie, maar in de suggestie die de dialoog oproept. Het spreekt voor zich dat het primaat van de dialoog op de handeling in het hoorspel nog 'natuurlijker' is dan in het theater. In die eerste kunstvorm verliest dit primaat juist om die reden het enigszins experimentele karakter dat het had in de toneelversie van *De getuigen*. Toch is het opvallend dat de auteur hier voornamelijk instructies heeft voorzien die in de eerste plaats de verbeelding van de luisteraar kunnen ondersteunen. Het is in dat opzicht dan ook opmerkelijk dat we voor een bewerking van *De getuigen* tot een hoorspel moeten wachten tot in de jaren tachtig.

Voorts komt Claus' toneelstuk tegemoet aan enkele typische conventies van het hoorspelgenre (Bernaerts 2017a, 116). Het aantal personages is bijvoorbeeld gelimiteerd, namelijk tot vier plus de speaker, en de neventekst instrueert ook (zij het in beperkte mate) een zeker onderscheid in de stemmen. Pruusch heeft bijvoorbeeld 'een onaangename, scherpe stem; hij lacht schril' (Claus 1966, 9). De neventekst suggereert daarnaast de conventie van de overcodering van stemmen via expressiviteit. Zo worden enkel bij de Oude Moene stiltemomenten in de tekst geadviseerd en wanneer Juan verschrikt terugkeert van zijn eerste bezoek aan Lorna staat hij 'op het punt in huilen uit te barsten' en spreekt hij 'hortend' (18). Er wordt ook nadrukkelijk aangegeven dat de personages met een 'vrouwenstem' moeten spreken wanneer ze Lorna naspelen (16).

Tot slot blijkt uit het toneelscenario een vorm van performativiteit die eerder aansluit bij de manier waarop taal en geluid werken in het hoorspel. In dat laatste genre komen personages, gebeurtenissen, ruimtes, enzovoort pas tot leven in het samenspel

van stem en klank, terwijl in het 'schouwspel' van een toneelstuk al die elementen doorgaans belichaamd worden. In *De getuigen* is dat, zoals gezegd, niet het geval: ook daar ontstaat het 'schouwspel' uitsluitend in het taalspel van de personages. In de volgende scène bijvoorbeeld wordt de figuur van Lorna door de getuigen gecreëerd:

De jonge: Zij wast zich en kijkt in de spiegel.
De oude: Zij vindt zich mooi.
De jonge: Zij is mooi.
De oude: Maar De Haan komt pas om tien uur.
De jonge: Zij maakt zich nu al klaar om hem te ontvangen.
De oude: Vrouwen (Claus 1966, 10).

Op grond van dit alles kunnen we dus concluderen dat de spanning tussen zien en horen, die men zou verwachten bij de adaptatie van een toneelstuk tot een hoorspel, in het geval van *De getuigen* altijd al deel uitmaakte van de dramatische stof. Dat bleek al uit de introductie van de dramatische situatie door de speaker, die verwijst naar 'de getuigen van *dit* schouwspel' (9, mijn cursivering, LDP) – terwijl het schouwspel in kwestie in geen geval wordt aanschouwd, niet door de getuigen en evenmin door het publiek van de toneelvoorstelling. Pruusch' uitspraak is typerend voor die situatie: 'ik zal het zien gebeuren. Ik zal het zien. Zonder te betalen, zonder te verroeren zal ik het spelletje zien gebeuren' (13). Pruusch kan de ramp uitsluitend *horen* gebeuren en/of haar, via de taal, oproepen voor zijn geestesoog. Wie het hoorspel beluistert, komt in dezelfde epistemologische positie terecht als de getuigen, die horen maar niet zien. Ook zij construeren hun kennis van de werkelijkheid via het oor en via de verbeelding. Die spanning tussen het zintuiglijke en het imaginaire is typisch Claus: de fantasie van de personages interfereert in een dusdanig grote mate met hun waarneming, dat beide niet langer van elkaar te onderscheiden zijn. Een gekleurde kijk op de verhaalwereld is onvermijdelijk het deel van de lezer, want een objectieve weergave is onmogelijk.

We zouden dus kunnen stellen dat Claus' oorspronkelijke toneelscenario van *De getuigen* altijd al de kiemen van het hoorspel in zich droeg. De tekst sluit aan bij de eisen en beperkingen van het radiomedium en is dan ook uitermate geschikt voor een hoorspelproductie. Omgekeerd moeten we ook vaststellen dat de hoorspelproducties voornamelijk typisch theatrale kenmerken bevatten. Van de mediumeigen, radiofonische mogelijkheden (zoals extradiëgetische muziek, opvallende geluidsmontages, enzovoort) wordt immers geen gebruik gemaakt. De diëgetische geluiden in de hoorspelen worden reeds voorgeschreven in het toneelscenario (en ze dienen uitsluitend om de realistische illusie van de luisteraar te ondersteunen). Typerend voor het scenario van *De getuigen* is de hybride genericiteit ervan: het is een grensgeval tussen theater en hoorspel. Toch hoeft die generische spanning, in de context van Claus' oeuvre, niet te verwonderen. De jonge Claus was immers niet alleen vertrouwd met het

genre van het hoorspel, zoals blijkt uit zijn vroege vertalingen *Onder het melkwoud* (1957, naar Dylan Thomas) en *Allen die vallen* (1963, naar Samuel Beckett [onuitgegeven typoscript in het BRT-archief, zie Van Hulle 2009]), Claus' vroege oeuvre staat bovendien ook bekend om de in het oog springende generische hybriditeit (De Potter 2017).

Een schouwspel voor het oor. Tot besluit

In een brief aan zijn vriend Jan Walravens uit het najaar 1953 schreef Claus over zijn eenakter *Getuigen*: 'Maar het is wel waar dat dit stukje absoluut geen léés-stuk is en alleen volledig ontplooien kan door een zeer strikte regie en vertoning' (geciteerd in Joosten 1996, 458). Wie de hoorspelen van *De getuigen* in beschouwing neemt, komt echter tot een andere conclusie. Veel meer dan een 'lees-stuk' of een werk voor 'vertoning' is *De getuigen* een tekst voor het oor, want pas wanneer de stemmen van de acteurs weerklinken, ontstaat het 'schouwspel' dat de personages zo in beroering brengt. De theatraliteit van het stuk zat altijd al meer in het stemacteerwerk dan in de actie op scène.

De bespreking van de adaptatieproblematiek heeft aangetoond dat het moeilijk is om de hoorspelproducties van *De getuigen* als ondubbelzinnige adaptaties te beschouwen. Hoewel het twee keer gaat om getrouwe opvoeringen van het oorspronkelijke scenario, is er telkens toch sprake van een 'adaptatieachtige' ingreep. Niet alleen wijken de productie, receptie en distributie van de hoorspelen af van die van het toneelstuk, maar bovenal resulteert de transpositie in een realistischer en conventioneler stuk. De hoorspelen zijn in feite prototypisch en conventioneel, terwijl de mimesis in het toneelstuk expliciet bemoeilijkt wordt en er geëxperimenteerd wordt met de spanning tussen het auditieve en het visuele. Bijgevolg toont de vergelijking van de verschillende versies van *De getuigen* de vroege kiemen aan van de in Claus' oeuvre typerende spanning tussen realiteit en verbeelding (Wildemeersch 2003, De Potter 2017).

In haar *Theory of Adaptation* gaat Hutcheon (2013, xv) nadrukkelijk in tegen wat zij het 'critical abuse' van adaptaties noemt, namelijk dat men doorgaans de neiging vertoont 'to privilege or at least give priority (and therefore, implicitly, value) to what is always called the "source" text or the "original". […] The idea of "fidelity" to that prior text is often what drives any directly comparative method of study'. De versies van *De getuigen* bieden een boeiende repliek op dit probleem. Ze tonen immers hoe de latere realisaties van een tekst bijdragen aan het begrip van de brontekst en de generische hybriditeit ervan zichtbaar maken. Pas in die 'stereofonie van echo's' (Barthes 1977, geciteerd in Hutcheon 2013, 6) wordt het potentieel van de tekst gerealiseerd.

Literatuur

Anoniem 1957
Anoniem, ‘Experimenteel toneel in de Dierentuin’, in: *Het Vaderland*, 23-03-1957.

Anoniem 1966
Anoniem, ‘Druppelsgewijs. Hugo Claus: “Het toneel loopt achter”’, in: *Haagse Post*, 16-04-1966.

Bernaerts 2017a
L. Bernaerts, ‘Dialogue in Audiophonic Fiction. The Case of the Audio Drama’, in: J. Mildorf & B. Thomas (red.), *Dialogue Across Media*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2017, 205-223.

Bernaerts 2017b
L. Bernaerts, ‘Hybride en multimodaal. Nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag’, in: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9, 2017, 113-125.

Claes 2011
P. Claes, *Echo’s echo’s. De kunst van de allusie*. Nijmegen, Vantilt, 2011.

Claus 1952
H. Claus, ‘En attendant Godot’, in: *Tijd & Mens*, 3, 1, 1952, 260-262.

Claus 1954
H. Claus, ‘Getuigen’, in: *Tijd & Mens*, 4, 2-3, 1954, 76-91.

Claus 1985
H. Claus, *De getuigen*. Regie: J. Dronkers, KRO, 05-01-1985.

Claus 1987
H. Claus, *De getuigen. Mini-luisterspel*. Regie: M. De Sutter, BRT, 11-10-1987.

Claus 1998
H. Claus, ‘Ongepubliceerd werk’, in: G. Wildemeersch e.a. (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek tot de Claus-studie 2*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998, 14-121.

De Decker 1971
J. De Decker, *Over Claus’ toneel*. Antwerpen, De Galge, 1971.

Van den Dries 2000
L. Van den Dries, ‘Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (1)’, in: G. Wildemeersch e.a. (red.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 3*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000, 219-238.

Hanekroot 1956
L. Hanekroot, ‘Experimenteel toneel te Amsterdam. Toneelgroep “Test” speelt drie eenacters’, in: *De Tijd*, 27-02-1956.

Van Hulle 2009
D. Van Hulle, ‘De Beckett van Hugo Claus. Genese, zelfreceptie en “wat hem aan rede restte”’, in: *Spiegel der Letteren*, 51, 1, 2009, 3-21.

Hutcheon 2013
L. Hutcheon, with S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation (2nd Edition)*. Londen/New York, Routledge, 2013.

Huwiler 2005
E. Huwiler, '80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform', in: *Neophilologus*, 89, 1, 2005, 89-114.

Joosten 1996
J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van* Tijd en Mens *(1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

Van der Plas 1956
M. van der Plas, '"Test" stelt zich voor in de Waag', in: *Elsevier*, 03-03-1956.

De Potter 2017
L. De Potter, *Elk zijn genre, elk zijn Claus. Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur*. Universiteit Gent, Gent, 2017. [proefschrift]

Verschueren 2018
E. Verschueren, 'Multimediale metamorfoses. *De verzoeking*, van hoorspel naar novelle en terug', in: *Zacht Lawijd*, 17, 1, 2018, 168-187.

Wildemeersch 1992
G. Wildemeersch, 'De plicht van de toneelschrijver of de flater van het gelaagde theater', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1992, 34-42.

Wildemeersch 1998
G. Wildemeersch, 'Kroniek 150-1955', in: G. Wildemeersch e.a. (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek tot de Claus-studie 2.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1998, 123-174.

Wildemeersch 2003
G. Wildemeersch, *Vrome wensen. Over* De Oostakkerse gedichten, Vrijdag *en* Het jaar van de kreeft *van Hugo Claus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.

Wildemeersch 2018
G. Wildemeersch, '"Als je dit leest ben ik geweest." Over het archief en het oeuvre van Hugo Claus', in: *Zacht Lawijd*, 17, 1, 2018, 9-35.

Noten

1. De tijdschriftpublicatie van het stuk vermeldt in een noot: '"Getuigen" werd gecrëeerd [sic] in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel op 4 November 1953 door 'Het Kamertoneel'. De oude Moene: Reimond Michiels; de jonge Moene: Staf Knop: Pruusch: Michiel van de Boy; Juan: Evert Hencke. Decor van Jan Cox. Regie van Hugo Claus' (Claus 1954, 91). *De getuigen* was echter niet Claus' debuut als scenarist, dat was het (niet gerealiseerde) surrealistische scenario *Melk en bloed* (1950) (Wildemeersch 2018, 16). De boekpublicatie uit 1966 vermeldt evenwel dat het stuk zou dateren uit 1952 (Claus 1966, 22).

2. In juli 1953 schreef de jonge Hugo Claus aan Simon Vinkenoog over zijn plannen voor vier eenakters, 'de Capriccio's', die hij wilde regisseren in een experimenteel theater in Antwerpen, maar enkel de eenakter *Getuigen* zou daadwerkelijk worden gerealiseerd (Claus

1998, 76-77). Elders had de auteur het over zes eenakters, waarvan ook *Moratorium* deel uitmaakte (Wildemeersch 1998, 154).

3. Ik bedank Lars Bernaerts en Evelien Verschueren, die me op weg hielpen met de archiefbronnen van *De getuigen*.

4. Dat is bijvoorbeeld ook het geval voor de recente hoorspelbewerkingen van Claus' theaterwerk door Peter te Nuyl voor AVROTROS, die Claus' oorspronkelijke theatertekst en -richtlijnen ook vrij getrouw volgen. Deze hoorspelen zijn online te beluisteren op de website van de NPO: https://www.nporadio1.nl/uit-het-radiotheater-hugo-claus.

5. De getrouwe navolging van het toneelscenario doet vermoeden dat Claus bij de productie van de hoorspelen, anders dan dat het geval was bij de hoorspelbewerking van *De verzoeking* in 1982, waarschijnlijk geen rol van betekenis heeft gespeeld. Typerend voor Claus' schrijven is immers zijn neiging om teksten te recycleren, niet zelden in transgenerische of transmediale vorm (Wildemeersch 2018, 9, 14). Dat blijkt bijvoorbeeld uit de genese van het toneelstuk *Interieur* (1971), de roman *Omtrent Deedee* (1963, gebaseerd op een eerste, niet gepubliceerde versie van het toneelstuk *Interieur*) en de film *Het sacrament* (1989).

6. In de programmabrochure van de voorstelling uit 1953 omschrijft Claus haar als 'de vrouwelijke aanwezigheid, de vrouwelijke panter, die Lorna heet naar de "onaantastelijke" van Walter Scott' (Wildemeersch 1998, 154).

7. Het heeft wellicht ook te maken met het feit dat het stuk vaak is gespeeld door gezelschappen met een voorkeur voor het experimentele repertoire. Ook de latere opvoeringen vonden plaats in de context van het sterk op repertoriële vernieuwing gerichte Kamertoneel (Van den Dries 2000).

8. De jonge Claus was inderdaad goed op de hoogte van het internationale avantgardistische theaterlandschap, zo getuigt diens recensie van *En attendant Godot* in *Tijd & Mens* (Claus 1952).

9. Het KRO-scenario vermeldt voorts de namen van de personages, maar niet die van de acteurs. De stemmen in kwestie zijn van Wim Kouwenhoven (Oude Moene), Hans Karsenbarg (Jonge Moene), Paul Deen (Pruusch), Alexander Heteren (Juan) en Gerard Reitsma (de speaker) (https://www.hoorspelen.eu/Hoorspelen/HoorspelD/Degetuigen-Claus.htm).

10. De Sutter, een van de vaste hoorspelregisseurs van de BRT, was vertrouwd met het werk van Claus – zo had hij in 1982 samen met de auteur een hoorspelversie gemaakt van de novelle *De verzoeking* (zie Verschueren 2018).

11. In het scenario van de BRT worden de vier hoofdrolspelers wel bij naam genoemd; het zijn vier destijds bekende Vlaamse acteurs: Paul Cammermans (Oude Moene), Jo De Meyere (Jonge Moene), Jef Burm (Pruusch) en Oswald Versyp (Juan). De vrouw die de tekst van de speaker (dit zijn enkele nieuwsberichten) inspreekt, wordt niet vermeld.

12. Bovendien was *De getuigen* niet het enige stuk van Claus dat op de radio werd uitgezonden in 1987; zowel De Sutter als de vier acteurs tekenden namelijk present voor de hoorspelversie van Claus' toneelstuk *In een haven* uit 1954 (https://www.hoorspelen.eu/Hoorspelen/HoorspelI/Ineenhaven.htm). Dat kan ervoor gezorgd hebben dat de luisteraars wel degelijk wisten dat het hier om een stuk van Claus ging.

13. Dat sluit aan bij Hutcheons (2013, 120) opmerking over de cruciale rol van het publiek bij het fenomeen adaptatie: 'If we do not know that what we are experiencing actually *is* an

adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work'.

14. De termen deletie, additie en substitutie leen ik van Paul Claes (2011, 54).

15. Dit niet-realistische element is, met betrekking tot het theaterwerk van Claus, in de kritiek vaak over het hoofd gezien (Wildemeersch 1992), bijvoorbeeld met betrekking tot successtukken als *Een bruid in de morgen* en *Vrijdag*. *Een bruid* is veelal als een naturalistisch probleemdrama gelezen, terwijl de auteur al in de 'Nota's voor de regisseur' nadrukkelijk aangaf dat dit geen realistisch stuk was: 'Daar dit geen realistisch stuk is, zeker geen realistisch decor. Het geheel is zeer schematisch' (Claus 1966, 25). Nochtans is het door critici voornamelijk beschouwd als psychologisch realisme (onder andere door Van den Dries 2000, 224). *Vrijdag* is volgens Claus door critici eenzijdig als een realistisch stuk benaderd, waarbij men het religieus-symbolische heeft genegeerd (Wildemeersch 1992).

16. Al moet het gezegd dat deze ingrepen ook in de hoorspelversies niet geheel bevorderlijk zijn voor het werkelijkheidseffect, omdat ze er de luisteraar aan herinneren dat hij of zij het gesprek van de getuigen niet zonder meer afluistert.

17. Dat is typisch voor Claus, wiens theaterteksten veelal als 'gesloten' worden omschreven, met strakke aanwijzingen voor de regie, het licht en geluid, en de acteurs – Van den Dries (2000, 221) spreekt bijvoorbeeld van 'stukken waarin de theatraliteitsindex ingevroren zit'.

‘Magie der verbeelding!’

Louis MacNeice’ *The Dark Tower* en Edward Sackville-Wests *The Rescue* op de Vlaamse radio

Birgit Van Puymbroeck

Sinds de jaren negentig is radio binnen de Angelsaksische literatuurkritiek een populair onderwerp. Emily C. Bloom (2016), Debra Rae Cohen (2009), Melissa Dinsman (2015), Matthew Feldman (2014), Damien Keane (2014) en Ian Whittington (2018) zijn maar enkele voorbeelden van onderzoekers die de interactie tussen literatuur en radio bestuderen. Zij analyseren de impact van de radio op vroegtwintigste-eeuwse literatuur en gaan na hoe schrijvers gebruik maakten van het medium om hun werk te promoten en met klank en taal te experimenteren.[1] Ook het genre van het hoorspel komt hierbij uitgebreid aan bod. Critici zoals Bloom (2016), Dinsman (2015) en Whittington (2018) bespreken voorbeelden van het hoorspel in de context van literatuur op de radio, terwijl John Drakakis (1981) en Neil Verma (2012) de evolutie en kenmerken van het genre nagaan. In *British Radio Drama* (1981) geeft Drakakis een overzicht van de ontwikkeling van het Britse hoorspel aan de hand van verschillende gevalstudies. Verma onderzoekt de evolutie van het hoorspel in de Verenigde Staten in *Theater of the Mind: Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama* (2012). Hij betoogt dat er gaandeweg een evolutie plaatsvond van ‘theater *in* the mind’ waarbij een bepaalde wereld in de verbeelding van de luisteraar wordt opgeroepen naar ‘theater *of* the mind’ dat cognitieve processen verbeeldt.[2]

In Vlaanderen en Nederland is de kritische aandacht voor de radio en het hoorspel minder uitgebreid. Ineke Bulte (1984) schreef over het Nederlandse hoorspel in de jaren tachtig. Meer recent bespraken Lars Bernaerts (2014; 2017), Siebe Bluijs (2018) en Bluijs en Evelien Verschueren (2018) het hoorspel als medium en genre. Een lacune in zowel de Engelse als de Nederlandse hoorspelkritiek is de beperkte aandacht voor vertalingen en internationale circulatie. Deze bijdrage wil op deze problematiek ingaan door twee Britse hoorspelen van de jaren veertig te bespreken die voor de Vlaamse radio werden vertaald en bewerkt: Franz De Backers vertaling van Edward Sackville-Wests tweedelige hoorspel *The Rescue* (1943), voor het eerst uitgezonden op de Vlaamse omroep op 7 en 12 december 1945, en Raymond Herremans vertaling van Louis MacNeice’ *The Dark Tower* (1946), voor het eerst uitgezonden

op de Vlaamse radio op 4 mei 1948.[3] Beide hoorspelen behoren tot de canon van de Britse hoorspelen en werden begeleid door muziek van Benjamin Britten. Hun Nederlandse vertalingen worden hier voor het eerst besproken.

Zoals uit verschillende bronnen blijkt, beschouwde de Vlaamse omroep de BBC als model. Toch waren er ook subtiele verschillen. Zo ging de Vlaamse omroep veel voorzichtiger om met dialect, bijvoorbeeld voor de karakterisering van personages, en beschikte ze over minder middelen. Volgens Linda Hutcheon (2006) creëert elke bewerking een nieuw werk, ook al sluit die bewerking dicht aan bij het origineel. In deze bijdrage gaat het niet zozeer om een bewerking van de ene naar de andere mediale context maar van de ene naar de andere institutionele en culturele context. *The Rescue* was geïnspireerd op de *Odysseia* en *The Dark Tower* op Robert Brownings gedicht 'Childe Roland to the Dark Tower Came'. Toch gaat deze bijdrage eerder in op de vertaal- en transpositiepraktijk dan op de bewerking van epos of gedicht naar hoorspel: hoe kwamen buitenlandse hoorspelen bij de Vlaamse omroep terecht? Hoe werden ze geselecteerd, vertaald en aangepast aan een nieuwe institutionele en culturele context?

In wat volgt, belicht ik eerst de Britse en daarna de Vlaamse uitzendcontext. Vervolgens ga ik dieper in op de hoorspelen en hun vertalingen.

Institutionele context: de BBC en het NIR

Op donderdag 25 en vrijdag 26 november 1943 werd *The Rescue* in twee delen op de BBC Home Service uitgezonden. Volgens Amanda Wrigley (2015, 201) was het hoorspel een groot succes: 10,5% van de volwassen luisteraars in het Verenigd Koninkrijk luisterden naar het eerste deel en 8,7% naar het tweede deel. Ook de critici waren overwegend positief. De recensent van het BBC-weekblad *The Listener*, Herbert Farjeon, was zo diep ontroerd dat hij zich afvroeg waarom hij zijn leven had verspild met andere dingen dan Griekse helden en goden (in Wrigley 2015, 203). Ook de hernemingen in 1948, 1951 en 1956 werden gunstig onthaald. *The Manchester Guardian* schreef bijvoorbeeld ter gelegenheid van de eerste herneming dat *The Rescue* alle elementen voor succes in zich had: 'It has beauty of word, beauty of sound, and a strong, massive architecture' (Wrigley 2015, 203). Zoals deze en andere recensies duidelijk maken, werd *The Rescue* algemeen gezien als een meesterwerk met een bijzonder geslaagde combinatie van woord en muziek.

The Dark Tower werd voor het eerst uitgezonden op de BBC Home Service op 21 januari 1946. Hoewel het net als *The Rescue* druk beluisterd werd – 22% van de volwassen luisteraars in het Verenigd Koninkrijk stemden af op het hoorspel (Bloom 2016, 83) – vonden de critici het eerder bevreemdend. De dramarecensent van *The Listener*, Philip Hope-Wallace, kon het stuk moeilijk plaatsen. Op 28 maart 1946

schreef hij: 'I feel unsure myself to do more than salute this work of austere and noble purpose' (412). En op 24 mei 1951: 'I have listened to "The Dark Tower" with every pore open for I know not how many times, but I end, again and again in bafflement' (851). *The Rescue* was een min of meer realistisch drama dat zich in het oude Griekenland afspeelde. Het hield verband met de hedendaagse context, aangezien Griekenland tijdens de Tweede Wereldoorlog bezet was door de asmogendheden Duitsland, Italië en Bulgarije. *The Dark Tower* was moeilijker te omschrijven. Enerzijds riep het een droombeeld op. Anderzijds leek het verband te houden met de naoorlogse context waarin ontreddering en morele twijfel centraal stonden.

Zowel Sackville-West als MacNeice werkten tijdens de Tweede Wereldoorlog voor de BBC: Sackville-West als programmadirecteur en producer, MacNeice als producer en scenarioschrijver. Beiden werd gevraagd om propaganda te schrijven voor de radio. Sackville-West bewerkte de *Odysseia* tot een radio-opera met als doel de Griekse en Britse bevolking een hart onder de riem te steken. MacNeice was betrokken bij meerdere propagandastukken die de relaties tussen het Verenigd Koninkrijk, de Sovjet-Unie en de Verenigde Staten wilden versterken. Hij bewerkte Sergei Eisensteins beroemde film *Alexander Nevksy* (1938) tot een hoorspel (1941) en schreef het spektakelstuk *Christopher Columbus* (1942) om de 'ontdekking' van Amerika te herdenken. Zijn hoorspel *The Dark Tower*, dat na de oorlog werd uitgezonden, wordt soms ook als propaganda gelezen. Toch brengt het in tegenstelling tot *The Rescue* eerder een boodschap van vertwijfeling dan een zelfzeker standpunt.

Beide auteurs verwijzen naar elkaars hoorspelen in de uitgegeven versies van *The Rescue* en *The Dark Tower*. Sackville-West (1945a, 13) parafraseert MacNeice in zijn voorwoord door te stellen dat het hoorspel altijd gestileerd is. MacNeice (1947a, 9) verwijst naar Sackville-Wests inleiding op *The Rescue* als één van de basiswerken over het hoorspel. Beide auteurs hadden met andere woorden een sterke reputatie als hoorspelauteurs in de jaren veertig. Bovendien werkten ze beiden samen met de componist Benjamin Britten die tijdens de oorlog muziek componeerde voor niet-militaristische stukken om zo als gewetensbezwaarde te worden vrijgesteld van de militaire dienst (Britten 2004, 111; Foreman 1988, 30).[4] Britten componeerde incidentele muziek voor *The Dark Tower* en een uitgebreide partituur voor *The Rescue*. Bij de herneming van dit laatste stuk in 1951 schreef Sackville-West:

> My admiration for the genius of Benjamin Britten was an additional spur to me in shaping the text of *The Rescue*. He had been in on the idea from the first and needed no instruction from me to grasp every opportunity I gave him. The result is a kind of radio opera for to my mind Britten's magnificently beautiful and adroit score is as important a part of *The Rescue* as the text itself. (in Britten 2004, 124)

Hoewel er maar weinig bekend is over hoe buitenlandse hoorspelen bij de Vlaamse omroep terecht kwamen, kan er een en ander worden afgeleid uit archiefdocumenten en beleidsteksten. Het *BBC Year Book* van 1947 vermeldt een intensieve uitwisseling van scripts tussen de BBC en andere Europese zenders na de Tweede Wereldoorlog:

> During the period from 1 January to 1 November, 1946, the number of outgoing relays from the BBC to Europe was 1,326 and the number of relays from European countries to the BBC was 1,520. There has also been a considerable exchange of written material in the form of scripts of plays and important talks, and many of those supplied by the BBC have – by arrangement with the authors – been translated and broadcast on the continent of Europe. (*BBC Year Book* 1947, 127)

De beschrijving geeft aan dat de BBC scenario's ter beschikking stelde voor vertaling en uitzending in Europese landen. Bluijs en Verschueren (2018) vermelden dat omroepmedewerkers bij het Nationaal Instituut voor de Radio-omroep (NIR), de voorloper van de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT), een keuze uit het buitenlandse hoorspelrepertoire maakten, waaruit regisseurs dan twee of drie scenario's konden selecteren (69). Dat er vaak vertalingen van buitenlandse hoorspelen werden uitgezonden, blijkt ook uit de licentiaatsverhandeling van Yves Van Durme (1982). Van Durme (1982, 55-56) beschrijft hoe vertalingen door het NIR werden gestimuleerd. Zowel Raymond Brulez als Marcel Coole nodigden als hoofd van de Literaire en Dramatische Uitzendingen Vlaamse schrijvers in de studio uit om hen bekend te maken met de technische mogelijkheden van de radio en vroegen hen buitenlandse hoorspelen te vertalen: 'Op die manier werden ze enerzijds vertrouwd gemaakt met het medium radio en anderzijds leerden ze iets van de dialoogvorm van een luisterspel' (55-56).

Brulez riep bovendien Vlaamse schrijvers op om zowel originele hoorspelen als vertalingen te maken. Op 2 januari 1946 lichtte hij in een radiospeech de woordprogramma's voor het nieuwe jaar toe. Uit zijn speech blijkt zowel ongenoegen over de Vlaamse situatie als interesse in buitenlandse producties:

> De Radio is de levende Universiteit dezer tijden. Zij moet ook het tooneel onzer dagen zijn … of worden. Ik zeg 'worden' want ik wil van deze gelegenheid gebruik maken om, zonder bitterheid, maar toch met een zekere ontgoocheling te wijzen op een tekortkoming onzer Vlaamsche letterkundigen die de verwezenlijking van de door ons het meest geliefkoosde plannen, dreigt te doen mislukken. Op enkele uitzonderingen na – ik wil hier terloops hulde brengen aan Herman Teirlinck wien wij in de jongste maanden, de radio-bewerkingen van *De Boer die sterft* en van *Elkerlyc* te danken hebben, – blijven de Vlaamsche schrijvers vasthechten aan de traditioneele roman en verzenbundel. Zij betoonen geen de minste belang-

> stelling voor de nieuwe Kunstuiting die het radiodrama is. Ik vraag hier al mijn talentvolle litteraire collega's, luide en op den man af: 'wie onder u schrijft voor de Vlaamsche Uitzendingen van het N.I.R. een *Geschiedenis van den soldaat*, een *Soleil de Minuit*, een *Rescue*? Moest mijn oproep zonder weerklank blijven, dan zal dit toch niet beteekenen dat wij ontmoedigd bij de pakken zouden gaan zitten. De goden zij dank, voor onze dramatische uitzendingen kunnen en zullen wij ook verder beroep doen op de beste radiospelen die op vreemde radiostations worden uitgezonden (in Van Parys 2015, 308).

Net als de BBC onderstreept Brulez de opvoedende taak van de radio: de radio is de universiteit van het volk. Hoewel Herman Teirlinck een eervolle vermelding krijgt, weerklinkt er ook een weeklacht over het Vlaamse letterkundige veld dat geen interesse lijkt te hebben in het radiodrama. De Vlaamse hoorspelen worden tegenover de buitenlandse producties gesteld die duidelijk wel op Brulezs goedkeuring kunnen rekenen. Zoals Joris Van Parys (2015) aantoont, werd er volgens sommigen te veel nadruk gelegd op die buitenlandse hoorspelen waardoor Vlaamse schrijvers niet voldoende kansen kregen. Zo schrijft Gerard Walschap in 1947 aan Brulez: 'Waarom dan nog luisterspelen schrijven? Het is veel moeilijker, wordt niet gehonoreerd en heeft veel kans geweigerd te worden. Ik […] ben tot de conclusie gekomen dat uw beoordeelaars veel respect hebben voor buitenlandse prullen en veel pretentie tegenover eigen schrijvers' (in Van Parys 2015, 312).

Wanneer we de lijst van hoorspelen op de Vlaamse omroep tussen 1945 en 1965 doorlopen (Van Durme 1982), merken we op dat veel auteurs en vertalers van hoorspelen tot de redactie van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* behoorden. Van de vijftien redactieleden van de eerste nummers van *NVT* zijn er maar liefst negen die hoorspelen schreven, bewerkten of vertaalden. Dit waren Raymond Brulez en Gerard Walschap, Johan Daisne, Bert Decorte, Raymond Herreman, Karel Jonckheere, Achiel Mussche, Maurice Roelants en Piet Van Aken. De hoofdredacteur, Herman Teirlinck, bewerkte vier teksten tot hoorspelen: Karel Van de Woestijnes *De Boer die sterft*, *Elckerlyc* en zijn eigen toneelstukken *De vertraagde film* en *Ik dien*. De secretaris van het tijdschrift, Hubert Lampo, schreef *De geliefden van Falun* en vertaalde Charles Plisniers *Het geluk is niet voor morgen* en Edoardo Antons *De bruid van de Bersaglière*. Ook de academicus Franz De Backer, die *The Rescue* vertaalde, was nauw betrokken bij *NVT*, hoewel hij niet officieel tot de redactie behoorde. Hij had de originele besprekingen voor het tijdschrift met August Vermeylen bijgewoond en zegde ook zijn medewerking aan Teirlinck toe. Op 21 november 1945 schreef hij aan Teirlinck:

> Ik dank U zeer voor Uw uitnodiging tot medewerking aan 'Nieuw Vlaamsch Tijdschrift'. Het zal U echter, dunkt mij, ontgaan zijn, toen de

> plannen werden gediscussieerd ten tijde van Vermeylen, ik de eer had aan die discussies deel te nemen. Thans zie ik een gansche reeks redactieleden, vind mijn naam er niet bij, – en heb de verklaring waarom ik niet meer op de hoogte was. Ik zou graag medewerken, doch zou willen vragen waarom ik – ik hoop bij vergissing – werd ter zijde gelaten. Het lijkt me nogal paradoxaal, anders, en tevens nogal leuk, dat ik in éénzelfden brief verneem, dat ik geweerd ben, én gevraagd word, mede te werken (Van Raemdonck 2006, 85).

De verklaring waarom zoveel *NVT*-redactieleden hun medewerking verleenden aan de Vlaamse radio, kan gevonden worden in de figuur van Brulez.[5] Als lid van de *NVT*-redactie en directeur van de Vlaamse Gesproken Uitzendingen zorgde hij voor een zekere wisselwerking tussen beide instellingen (Decorte 1985). *NVT* publiceerde bijvoorbeeld het script van Daisnes 'De man die zichzelf optelefoneerde', voor het eerst uitgezonden op het NIR op 29 mei 1947, in het septembernummer van 1947. In het nummer van maart 1948 roemt Brulez de kwaliteiten van het BBC Third Programme en vestigt hij de aandacht op *The Rescue* als 'het beste tot nu toe geschreven radio drama [sic]' (Brulez 1948a, 1007). In 'Het Radiodrama als visueele kunst' prijst hij de verbeeldingskracht van de radio: 'Van deze blinde kunst is het afwezig visueele element de grootste kracht. Magie der verbeelding! Zij roept voor den geest het heerlijkste, het rijkste kader op: weelde, waarvan de grondstof louter geestelijk is!' (Brulez 1948b, 1008). Ook roept hij Vlaamse auteurs op om hoorspelen te schrijven: 'Moge deze korte beschouwing er toe bijdragen om onze Vlaamsche auteurs, die, op enkele uitzonderingen na, zoo weinig aandacht schenken aan dit zoo expressief en artistiek middel dat de radio is, aan hun afwijzende houding te doen verzaken' (Brulez 1948b, 1008).[6] Brulez gebruikte met andere woorden zijn positie als *NVT*-redactielid in functie van zijn aanstelling bij de Vlaamse omroep en vice versa.

Edward Sackville-Wests *The Rescue* en Franz De Backers *De bevrijding*

In 1945 vertaalde Franz De Backer Sackville-Wests *The Rescue* voor het NIR. De Backer was docent Engelse literatuur aan de Rijksuniversiteit Gent en schrijver van romans en gedichten. Hij had zijn proefschrift over de Ierse toneelschrijver George Bernard Shaw geschreven en was goed vertrouwd met het Angelsaksische veld. Een belangrijk verschil tussen de Engels- en Nederlandstalige versie van *The Rescue* is de uitzendcontext. De BBC zond het hoorspel in volle oorlogstijd uit, terwijl het NIR het luisterspel pas uitbracht na de oorlog, op 7 en 12 december 1945.[7] Bovendien zond de BBC *The Rescue* op twee opeenvolgende dagen uit, terwijl het NIR voor twee opeenvolgende weken opteerde. Dit beïnvloedde ongetwijfeld de receptie. Voor

Britse luisteraars was er een duidelijke link tussen het verhaal dat twee opeenvolgende dagen in de *Odysseia* verbeeldde en de uitzendcontext. Voor Vlaamse luisteraars was deze link minder sterk: niet alleen was Griekenland al bevrijd toen zij het luisterspel te horen kregen, de vertelde tijd kwam ook niet overeen met de verteltijd van twee opeenvolgende weken. Dit was ook zo toen het hoorspel op de Vlaamse omroep werd hernomen op 13 en 20 september 1949, maar niet op 8 en 9 mei 1965.

Het VRT-geluidsarchief heeft momenteel enkel een opname van het tweede deel van de herneming in 1965 ter beschikking.[8] In deze opname is de taal duidelijk gemoderniseerd ten opzichte van het script uit 1945: 'vollen noen' wordt 'middag', 'hoofdman van buiters' 'hoofdman van rovers' en 'Bekreun u niet' 'let niet op zijn woorden' (Sackville-West 1945b, 19, 25, 40; Roggen 1965). De opname wijkt af van zowel het Nederlandse script uit 1945 als het uitgegeven Britse scenario dat met verschillende taalregisters speelt. In zijn voorwoord bij het uitgegeven stuk legt Sackville-West uit hoe hij in navolging van de grote Elizabethaanse en Jacobijnse toneelschrijvers (denk Shakespeare) literaire schrijftaal afwisselt met alledaagse spreektaal. Dit werd echter niet door iedereen gesmaakt: 'When the play was performed, some critics complained of what seemed to them an inadmissibly sudden change of style from one passage to another' (Sackville-West 1945a, 13). De Vlaamse opname voorkomt deze kritiek: de stijl is uniformer en archaïsmen worden geweerd. Dit kan aan de veranderde tijd of de keuze van de regisseur liggen. Ook wijst het op de groeiende ontwikkeling van het hoorspel: terwijl Sackville-West in 1945 de relatie met het toneel benadrukte en meer bepaald met de gevierde Shakespeariaanse traditie om het hoorspel te legitimeren, lijkt dit niet langer nodig in 1965.

The Rescue is geen trouwe adaptatie van de *Odysseia*. Zoals gebruikelijk in een hoorspeladaptatie is het aantal gebeurtenissen en personages sterk vereenvoudigd. Bovendien wordt de rol van Phemius, de bard, uitgebreid (Wrigley 2015, 185). Phemius is zowel verteller als personage. Samen met een koor van Griekse goden en godinnen begint en eindigt hij het hoorspel. Hij ontdekt als eerste de ware identiteit van Odysseus en vormt een brug tussen het verhaal en de luisteraar. Volgens Sackville-West (1945a, 13) vertolkt Phemius de stem van de 'Dichter'. Hij heeft een bijzonder inzicht in de verbeelde werkelijkheid en geeft de luisteraar aanwijzingen met betrekking tot het verhaal. Zo merkt Phemius als eerste de veranderende weersomstandigheden op die de terugkeer van Odysseus aankondigen. Hij geeft betekenis aan de steeds luider klinkende donder (Sackville-West 1945a, 28). Bovendien leert hij Telemachus – en bij uitbereiding de luisteraar – de signalen van de goden te interpreteren: 'Phemius, you have given me eyes! / 'Eyes, perhaps; but it is ears you need most. […] The eye deceives, the ear never' (Sackville-West 1945a, 39). Tot slot reflecteert Phemius op de relatie tussen werkelijkheid en verbeelding. Hij stelt dat de luisteraar niet naar zijn woorden maar naar een dieperliggende boodschap moet luisteren: 'Forget the poem I made; but remember / The purer voice you hear behind my words' (Sack-

ville-West 1945a, 96). Phemius leert de luisteraar alert te zijn op schijnbaar verborgen boodschappen – een mogelijke reflectie op het spel van propaganda en tegenpropaganda tijdens de Tweede Wereldoorlog.

The Rescue maakt geen gebruik van ingewikkelde vertelpatronen of technische snufjes. In plaats daarvan staat de relatie tussen tekst en muziek centraal. Sackville-West omschreef zijn bewerking van de *Odysseia* als een radio-opera of melodrama: 'a play, usually romantic and sensational in plot and incident, in which songs are interspersed and in which the action is accompanied by orchestral music appropriate to the situation' (Sackville-West 1945a, 8). Muziek speelt een centrale rol in het stuk, zowel in de Britse versie als de Vlaamse. Ze wordt ingezet voor sfeerschepping en karakterisering en faciliteert de overgang tussen verschillende scènes. Muzikale motieven geven gebaren en bewegingen weer en vervangen standaard klankeffecten zoals donder, regen en wind. Bovendien becommentarieert een koor van zingende goden en godinnen de actie. Wellicht voelde Brulez zich aangetrokken door de combinatie tekst en muziek in *The Rescue*. Niet alleen werd dit element vaak in de Britse pers genoemd als het onderscheidende kenmerk van Sackville-Wests hoorspel, ook de andere stukken die Brulez in zijn radiospeech vermeldt werden gekarakteriseerd door een nauwe samenwerking tussen schrijver en componist. *Geschiedenis van den soldaat* was bijvoorbeeld het resultaat van een samenwerking tussen de Zwitserse schrijver C.F. Ramuz en de Russische componist Igor Stravinsky. Het werd in 1930 door Martinus Nijhoff vertaald. *Le Soleil de Minuit* combineerde een tekst van radiopionier Théo Fleischman met muziek van de Belgische componist Marcel Poot.

Een tweede criterium dat werd aangehaald door Brulez is de rol van verbeelding. Het hoorspel vertelt niet maar evoceert:

> Verder kan men zeggen dat de minst praatzieke luisterspelen ook de beste radiodrama's zijn. Zij laten de grootste ruimte over aan de droom; zij bevorderen de werking van de verbeelding en in eerste, zoals in laatste instantie, is de kunst er steeds op aangewezen de verbeelding op te wekken. Het radiodrama zal in niets moeten onderdoen voor het traditioneel toneel, zo het is wat het zijn moet: een kunst geladen met suggestie, droom en poëzie (Brulez 1948b, 1008).

Ook dit lijkt overeen te stemmen met *The Rescue* dat niet alleen ruimte laat voor muziek maar ook voor verbeelding. Sackville-West schrijft (1945a, 11): 'A considerable effort of the writer's imagination is required, if the listener is to receive anything like a vivid image of what is taking place – the scene, the appearance of the characters, the lighting, and so on. *This can only be done successfully by indirect suggestion*'. Deze methode wordt ook in de Vlaamse versie toegepast. Het script uit 1945 neemt nauwgezet alle dialogen en regie-aanwijzigingen over uit het Britse scenario. Enkel vier regels achtergrondinformatie over het lijkgewaad dat Penelope weeft worden niet

weergegeven. Bovendien bevat De Backers vertaling een vergelijking tussen het Britse originele script en de Britse uitgegeven versie die lichtjes van elkaar verschillen met betrekking tot de aard en timing van de muziek. Dit bevestigt dat de BBC scripts ter beschikking stelde voor vertaling en onderstreept het belang van muziek voor de productie. Ook in de opname van 1965 worden de regieaanwijzingen gerespecteerd. Waar De Backer een variant vermeldt, wordt telkens de eerste suggestie gevolgd in overeenstemming met het Britse origineel.

Louis MacNeice' *The Dark Tower* en Raymond Herremans *Het sombere slot*

De dichter, criticus en toneelschrijver Raymond Herreman vertaalde Louis MacNeice' *The Dark Tower* in 1947 als *Het sombere slot*. In tegenstelling tot De Backer was hij geen expert in de Engelse letterkunde. Wel was hij dichter en *NVT*-redactielid. Zijn vertaling is poëtischer dan die van De Backer met veel aandacht voor de klankeffecten van de taal. De Nederlandse vertaling is wellicht gebaseerd op het originele – en niet op het uitgegeven – Britse script en bevat bijna geen regieaanwijzingen. In de uitgegeven versie van *The Dark Tower* schrijft MacNeice (1947a, 17) dat de regieaanwijzingen grotendeels herschreven en uitgebreid werden: 'The dialogue in these scripts is as broadcast but the directions have been re-written and considerably amplified'. *Het sombere slot* werd voor het eerst op 4 mei 1948 op het NIR uitgezonden. Het werd hernomen op 18 april 1950 en werd net als *De bevrijding* ook in 1965 uitgezonden: eerst op het Derde Programma op 31 oktober 1965 en daarna op het Eerste Programma op 2 november 1965. Zoals het BRT-persbericht aangeeft, werden hoorspelen vanaf oktober 1965 op beide netten uitgezonden: 'op zondag 21.30 op F.M. en dinsdag te 20.30 op A.M.', telkens 's avonds om de 'sfeer' te bevorderen (Persdienst 1965). Er is enkel een opname van de herneming in 1965 beschikbaar.

MacNeice' hoorspel is gebaseerd op een gedicht van Robert Browning ('Childe Roland to the Dark Tower Came') uit 1855. Zoals in het gedicht van Browning gaat de protagonist Roland zonder veel geloof op queeste. Hij wordt door zijn moeder op pad gestuurd om de Draak, een symbool voor het Kwade, te verslaan, maar hij begint zonder veel overtuiging aan zijn tocht en wordt regelmatig van zijn doel afgeleid. De intertekstuele link wordt in het gesproken voorwoord duidelijk gemaakt:

> *The programme which follows is a parable play – suggested by Robert Browning's poem 'Childe Roland to the Dark Tower came'. The theme is the ancient but ever-green theme of the Quest – the dedicated adventure; the manner of presentation that of a dream – but a dream that is full of meaning. Browning's poem ends with a challenge blown on a trumpet:*

> *'And yet*
> *Dauntless the slughorn to my lips I set*
> *And blew. "Childe Roland to the Dark Tower came".'*
>
> *Note well the words 'And yet'. Roland did not have to – he did not wish to – and yet in the end he came to: The Dark Tower* (MacNeice 1947a, 23).

Van bij het begin is het duidelijk dat het hoorspel een bewerking is en dat het de traditie van de moraliteit volgt. Opnieuw wordt er naar het toneel verwezen. Het gesproken voorwoord wordt in het Nederlandse script en de opname uit 1965 behouden. In beide gevallen wordt het voorafgegaan door de frase 'Hier de B.R.T', zodat het voor de luisteraar duidelijk is dat dit een inleiding is.

Net zoals *The Rescue* verwijst *The Dark Tower* naar een orale verteltraditie. Volgens Walter Ong (1982, 136) kenmerkt de twintigste eeuw zich door een '*secondary orality*', een zelfbewuste oraliteit gebaseerd op printcultuur en het geschreven woord. Terwijl *The Rescue* een bard als verteller en personage had, verwijst *The Dark Tower* naar een orale traditie door de aandacht te vestigen op de klankelementen van de taal: anafoor, epifoor, alliteratie, assonantie, rijm, parallelisme en andere vormen van parataxis die volgens Alfred Bates Lord (1991, 32) terug te voeren zijn op een mondelinge overlevering. In de volgende passage beschrijft Rolands broer Gavin de queeste als volgt aan Roland:

> Gavin: That's right, Roland. Across the big, bad sea.
> Like Michael and Henry and Denis and Roger and John.
> And after that through the Forest.
> And after that through the Desert – (MacNeice 1947a, 25).

De tekst is als volgt vertaald in het Nederlands:

> Gavin: Juist, Roland. Over de wijde, woeste zee.
> Lijk Michael en Hendrik en Denijs en Rutger en John.
> En dan doorheen het Woud.
> En daarna de Woestijn door (MacNeice 1947c, 5).

In beide versies voert Gavin een vertrouwd nummertje op. De tekst bevat alliteratie ('big, bad sea'), parataxis ('Like Michael and Henry and Denis and Roger and John'), anafoor en parallellisme ('And after that through the'). Dit is ook zo in de Nederlandse vertaling met 'wijde woeste zee', 'Lijk Michael en Hendrik en Denijs en Rutger en John', en de herhaling van 'en'. Toch zijn er ook enkele subtiele verschillen. In het Engelse script wordt het einde van de queeste bewust uitgesteld, zoals aangegeven door het gedachtestreepje (MacNeice 1947a, 25). Dit is ook hoorbaar in de BBC-opname van 1946 waar Roland Gavin onderbreekt door te vragen: 'What's the

Desert made of?' In de Nederlandse versie vinden we geen gedachtestreepje en volgt er een korte pauze na 'daarna de Woestijn door', wat suggereert dat dit het einde is van de tocht. Bovendien herhaalt Herreman de constructie 'En dan doorheen' niet letterlijk, maar bouwt hij meer variatie in. Dit doet de orale traditie enigszins teniet aangezien letterlijke herhalingen net karakteristiek zijn voor een mondelinge overlevering.[9] De vertaling beroept zich dus net iets meer op het geschreven dan op het gesproken woord in vergelijking met de Britse versie.

Uitspraak, klank en muziek worden door MacNeice gebruikt voor karakterisering, sfeerschepping en als motief in het verhaal. Zoals MacNeice (1947a, 44) aangeeft, spreekt de verleidster Neaera in de Engelse versie met een buitenlands accent. Dit geeft haar een mysterieus en exotisch karakter. Daarnaast spreekt de eerste passagier die het schip van Neaera verlaat met een Cockney accent. Alle klassen zitten letterlijk in hetzelfde schuitje. Dit is niet zo in de Vlaamse versie waar de vertaling is gebaseerd op het oorspronkelijke BBC-script dat weinig regieaanwijzingen bevatte. Terwijl in de Engelse versie accent wordt aangewend voor karakterisering, is dit niet het geval in de Nederlandse versie. Het Nederlandse script maakt geen melding van accent en in de opname van 1965 spreken alle personages standaardtaal. Muziek wordt dan weer wel op een gelijkaardige manier ingezet. Zowel in de Vlaamse als de Britse productie wordt vioolmuziek gebruikt om de romantische relatie tussen Roland en Neaera aan te geven. De trompet functioneert als audiomotief en herinnert aan de queeste. Zoals MacNeice stelt (1947a, 197), wordt het instrument uitsluitend gebruikt voor de '*Challenge Call*', het hoorngeschal dat de Draak moet verslaan.

Kenmerkend voor *The Dark Tower* is het gebruik van wat literatuurwetenschapper Emily C. Bloom (2016, 71) 'echo-effecten' noemt. Bloom (2016, 72) onderscheidt drie types: herhaling in tekst en structuur, intertekstualiteit en elektroakoestische elementen. Naast intertekstualiteit (bijvoorbeeld de verwijzing naar Brownings gedicht) maakt MacNeice veelvuldig gebruik van herhaling in tekst en structuur. Woorden worden in vraagvorm herhaald om Rolands twijfel uit te drukken (MacNeice 1947a, 36). De frase 'The sea today' wordt tot vervelens toe herhaald in de dialoog tussen Roland and Neaera om het verstrijken van de tijd aan te duiden (MacNeice 1947a, 46). Bovendien herhaalt MacNeice bepaalde ritmes, bijvoorbeeld de '*sing-song*' ritmes van *Parrot* en *Raven* die Rolands innerlijke twijfel symboliseren (MacNeice 1947a, 56). Dit patroon van steeds weerkerende herhalingen wordt pas op het einde van het hoorspel doorbroken, wanneer Roland op de hoorn blaast in een 'act of self-assertion' (Bloom 2016, 85). Toch lijkt ook deze handeling een zekere vorm van herhaling in zich te dragen: Roland volbrengt de queeste en zet op deze manier de familietraditie verder.

De Nederlandse vertaling bevat minder herhalingen in tekst en structuur. Wanneer Gavin aan Roland uitlegt dat hij de betekenis van het woord 'traditie' aan zijn moe-

der moet vragen (‘She knows’), herhaalt de Sergeant-Trompetter Gavins woorden (‘She knows’) (MacNeice 1947a, 23). In de Nederlandse vertaling wordt deze herhaling weggelaten. Wanneer Rolands moeder hem het woord traditie uitlegt, verwijst ze naar het familieboek. In de Engelse versie herhaalt Roland zijn moeders woorden in vraagvorm (‘We’ll look at them backwards / Why must we look at them backwards?’), terwijl de Nederlandse versie meteen de vraag stelt: ‘Waarom kijken we van achteren aan?’ (MacNeice 1947a, 24; MacNeice 1947c). De Nederlandse versie gaat met andere woorden economischer te werk. Toch lijken de herhalingen voor MacNeice een bepaalde doelstelling te vervullen: zij zorgen niet alleen voor een echo-effect, zoals in de voorbeelden hierboven, maar creëren ook een verbale overgang (‘*verbal transition*’) tussen de scènes (zie MacNeice 1947a, 197). Volgens Holme (1981, 58) zijn deze ‘*verbal transitions*’ een stijlelement, eigen aan MacNeice’ werk: ‘they are delicate and natural and anything but funny’. Deze overgangen zijn in de Nederlandse versie alvast minder duidelijk.

Daarnaast is er een aantal opvallende betekenisverschillen tussen de twee versies. In de Nederlandse versie wordt ‘*quest*’ afwisselend vertaald als ‘Roep’ en ‘Doel’, waarbij ‘Doel’ een zekere finaliteit veronderstelt die de aandacht van de tocht zelf afleidt. Ook wordt de scène met ‘*Soak*’ (‘Zuip’) in de Nederlandse vertaling anders ingevuld. Zuip is een solipsist die gelooft dat het universum zich in zijn geest afspeelt. Dit kan worden opgevat als een reflectie op het genre van het hoorspel zelf, wat Verma (2012, 3) ‘theatre *in* the mind’ noemt. Soak roept bijvoorbeeld een taverne op door de muziek te activeren:

> Soak: If you won’t come to the Tavern, the Tavern must come to you.
> Ho there, music!
> (*The orchestra strikes up raggedly – continuing while he speaks.*)
> That’s the idea. Music does wonders, young man.
> Music can build a palace, let alone a pub (MacNeice 1947a, 39).

Bovendien stelt ‘*Soak*’ dat Roland geen gezicht heeft (‘you have no face’), wat enerzijds aangeeft dat Roland een ‘*everyman*’ is zonder persoonlijke karaktertrekken en anderzijds dat hij enkel een stem op de radio is zonder visueel gelaat. Wanneer Roland slechts een klein glaasje in de bar bestelt, zegt Zuip: ‘Don’t be so objective’ (MacNeice 1947a, 39), vertaald in het Nederlands als ‘Wees niet zo mal’ (MacNeice 1947c, 25). ‘Objective’ staat echter in contrast met ‘subjective’, wat passend is voor *Soak* die ervan overtuigd is dat er geen objectieve werkelijkheid is:

> Soak: Oh, don’t be so objective. One would think,
> Looking at your long face, that there’s a war on.
> Roland: But –

Soak: There is no war on – and you have no face.
Drink up. Don't be so objective.
Roland What in the name of – (MacNeice 1947a, 39).

De Nederlandse vertaling vermijdt echter het woord 'objectief':

Zuip: Wees niet zo mal. Met je lang gezicht
Zou men denken, dat een oorlog woedt.
Roland: Maar –
Zuip: Er is geen oorlog – en je hebt geen gezicht.
Kom, drink. En doe niet dwaas.
Roland: Maar, mag ik vragen – (MacNeice 1947c, 25).

'Mal' en 'dwaas' hebben niet dezelfde betekenis als 'objectief'.[10] Ook de ironie van de verwijzing naar de Tweede Wereldoorlog ('One would think […] that there's a war on') gaat in Herremans vertaling verloren. De verontwaardiging van 'What in the name of –' wordt vervangen door het beleefde 'Maar, mag ik vragen –'. Roland wordt terughoudender geportretteerd en de verwijzing naar de oorlog (nog vers in het geheugen in 1946) wordt afgezwakt. Hoewel de ironie verloren gaat, wint het hoorspel aan universaliteit – passend voor het genre van de moraliteit. Roland bestaat los van een historische context. Meer nog, hij bestaat volgens Zuip enkel in zijn verbeelding.

Anderzijds voegt Herreman ook betekenislagen toe. MacNeice schrijft:

Soak: Watch, Mabel: my new puppet drinks again –
A pretty boy but I've given him no more lines.
Have I, young man?
(*pause*)
You see, he cannot speak.
All he can do henceforward is to drink –
Look! A pull on the wire – the elbow lifts.
Give him the same again (MacNeice 1947a, 39).

In Herremans vertaling wordt '*lines*' als 'touwtjes' weergegeven. Hoewel MacNeice '*lines*' in de betekenis van 'dialogen' gebruikt, speelt Herreman de idee van Roland als marionet of pop uit (aanwezig in de Engelse versie door het gebruik van het woord '*wire*'). Zuip ziet de werkelijkheid als een projectie van de eigen verbeelding: 'There's never anyone around where I am. / I exist for myself and all the rest is projection. / Come on, projection, drink!' (MacNeice 1947a, 40). Hij bedenkt de dialogen van de personages in zijn eigen werkelijkheid: 'I have given him [Roland] no more lines' (MacNeice 1947a, 40). Dit wordt in het Nederlands vertaald als 'Ik heb hem niet uitgeboetseerd' (MacNeice 1947c, 26). De vertaling houdt steek omdat Zuip de

scène afrondt door te stellen dat Roland geen dialogen meer heeft en dus in zekere zin ophoudt te bestaan. Hij heeft hem met andere woorden niet helemaal afgewerkt. Later wordt dezelfde idee door Zuip herhaald: 'A pretty boy – but I've given him no more lines' (Macneice 1947a, 57), deze keer vertaald als 'maar ik gaf hem niet meer touwtjes' (MacNeice 1947c, 49). Opnieuw roept de vertaling de idee van Roland als pop of marionet op: 'Zie – ik trek aan het touwtje – zijn voeten gaan vooruit' (MacNeice 1947c, 49).[11] Roland is een marionet; hij is geen '*round*' maar een '*flat character*' en doet in eerste instantie wat van hem wordt verlangd. Pas aan het einde van het stuk, beslist hij om zijn tocht verder te zetten en op de hoorn te blazen. De Nederlandse versie gaat niet alleen economischer te werk, maar voegt ook een eigen interpretatie toe: Roland wordt beschouwd als een marionet, wat passend is voor een stuk dat zich de vraag stelt naar individuele vrijheid.

Conclusie

Uit het voorgaande kunnen we besluiten dat er bij het NIR heel wat belangstelling was voor buitenlandse hoorspelen en dat deze belangstelling werd ingegeven door een fascinatie voor het hoorspel zelf en een vermeend gebrek aan kwaliteit van eigen bodem, wat door sommige Vlaamse schrijvers werd tegengesproken. Bovendien verliepen veel van de contacten voor vertalingen van hoorspelen via *NVT*-redactieleden, met name Raymond Brulez. Zowel Franz De Backer als Raymond Herreman, die respectievelijk *The Rescue* en *The Dark Tower* vertaalden, hadden nauwe banden met het tijdschrift. *The Rescue* werd bovendien genoemd als een van de beste hoorspelen van de jaren veertig. Dit was wellicht toe te schrijven aan het verregaande gebruik van muziek. *The Dark Tower* was dan weer uitermate geschikt om de rol van droom en verbeelding te illustreren. Het deed zich niet alleen voor als een droom, maar bevatte ook heel wat metafictioneel commentaar. Beide hoorspelen werden aangepast aan de Vlaamse uitzendcontext. Het gebruik van accent werd vermeden en het uitzendschema aangepast. Daarenboven waren er subtiele verschillen met betrekking tot taal en interpretatie.

Dankwoord

Met dank aan Evelien Verschueren en Ruben Vanden Berghe voor hun hulp bij het opsporen van de scripts en de opnames van *De bevrijding* en *Het donkere slot* in de VRT-archieven.

Literatuur

BBC Year Book 1947
BBC Year Book 1947. Londen, British Broadcasting Corporation, 1947.

Bernaerts 2014
L. Bernaerts, 'Verhalen voor het oor: traditie en opleving van het hoorspel', in: *Ons Erfdeel*, 57, 4, 2014, 104-111.

Bernaerts 2017
L. Bernaerts, 'Hybride en multimodaal. Nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag', in: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9, 2017, 113-125.

Bluijs 2018
S. Bluijs, 'Hardop knipogen. Metafictionele ironie in Gerrit Komrij's hoorspel *De dood geneest van alle kwalen*', in: *Vooys*, 36, 2, 2018, 6-16.

Bluijs & Verschueren 2018
S. Bluijs & E. Verschueren, 'Literaire Frequenties. Hoe de Vlaamse radio-omroep auteurs warm maakte voor het hoorspel', in: *Zacht Lawijd*, 17, 2, 2018, 69-89.

Bloom 2016
E.C. Bloom, *The Wireless Past. Anglo-Irish Writers and the BBC, 1931-1968*. New York, Oxford University Press, 2016.

Brauns 1965
B. Brauns, *Het sombere slot*, 1965. VRT-klankarchief. [hoorspel]

Britten 2004
B. Britten, *Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten. Volume 3 (1946-1951).* D. Mitchell, P. Reed & M. Cooke (red.). Londen, Faber & Faber, 2004.

Brulez 1948a
R. Brulez, 'Aristocratiseering van de radio', in: *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift*, 2, maart 1948, 1006-1007.

Brulez 1948b
R. Brulez, 'Het Radiodrama als visueele kunst', in: *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift*, 2, maart 1948, 1007-1008.

Bulte 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

Cohen e.a. 2009
D. Cohen, M. Coyle & J. Lewty (red.), *Broadcasting Modernism*. Gainsville, University Press of Florida, 2009.

Daisne 1947
J. Daisne, 'De man die zichzelf optelefoneerde. Een lees- en luisterspel', in: *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift*, 2, september 1947, 233-265.

De Corte 1985
B. De Corte, 'Brulez, Raymond', in: G.J. van Bork & P.J. Verkruijsse (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs.* Weesp, De Haan, 1985.

Dinsman 2015
M. Dinsman, *Modernism at the Microphone. Radio, Propaganda, and Literary Aesthetics During World War II*. Londen, Bloomsbury, 2015.

Drakakis 1982
J. Drakakis (red.), *British Radio Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Van Durme 1982
Y. Van Durme, *Het luisterspel in Vlaanderen*. Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1982. [licentiaatsverhandeling]

Feldman e.a. 2014
M. Feldman, E. Tonning & H. Mead (red.), *Broadcasting in the Modernist Era.* Londen, Bloomsbury, 2014.

Foreman 1988
L. Foreman, 'Benjamin Britten and "The Rescue"', in: *Tempo*, 166, 1988, 28-33.

Holme 1981
C. Holme, 'The Radio Drama of Louis MacNeice', in: J. Drakakis (red.), *British Radio Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 27-71.

Hope-Wallace 1946
P. Hope-Wallace, 'Critic on the Hearth', in: *The Listener*, 898, 28 maart 1946, 412.

Hope-Wallace 1951
P. Hope-Wallace, 'Critic on the Hearth', in: *The Listener*, 1160, 24 mei 1951, 851.

Hutcheon 2006
L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.

Keane 2014
D. Keane, *Ireland and the Problem of Information. Irish Writing, Radio, Late Modernist Communication*. University Park, Penn State University Press, 2014.

Krebs 2013
T. Krebs, *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Londen, Routledge, 2014.

Lord 1991
A. Bates Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.

MacNeice 1944
L. MacNeice, *Christopher Columbus. A Radio Play*. Londen, Faber & Faber, 1944.

MacNeice 1946
L. MacNeice, *The Dark Tower*, 1946. Geraadpleegd 9 juni 2019 op https://archive.org/details/DarkTowerThe. [hoorspel]

MacNeice 1947a
L. MacNeice, *The Dark Tower and Other Radio Scripts*. Londen, Faber & Faber, 1947.

MACNEICE 1947b
L. MacNeice, 'Scripts Wanted!', in: *BBC Year Book 1947*. Londen, British Broadcasting Corporation, 1947, 25-28.

MACNEICE 1947c
L. MacNeice, *Het sombere slot.* Vertaald door R. Herreman. VRT-documentarchief, 1947. [script]

ONG 1982
W.J. Ong. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londen, Methuen & Co, 1982.

VAN PARYS 2015
J. Van Parys. *Gelukkig en vol droefenis: de werelden van Raymond Brulez*. Antwerpen, Houtekiet, 2015.

PERSDIENST 1965
Persdienst voor radio en televisie, 'Luisterspel over twee netten', in: *BRT Radionieuws*, 44, 1965, 2.

VAN PUYMBROECK 2018
B. Van Puymbroeck, 'Literatuur en radio', in: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 10, 2018, 95-101.

RAEMDONCK 2006
B. Van Raemdonck, *Allemaal zeep aan onze zolen. Kroniek van het Nieuw Vlaams Tijdschrift (1946-1950)*. Antwerpen, AMVC-Letterenhuis, 2006.

ROGGEN 1965
F. Roggen, *De bevrijding*, 1965. VRT-klankarchief. [hoorspel]

SACKVILLE-WEST 1945a
E. Sackville-West, *The Rescue. Illustrated in Line and Colour by Henry Moore*. Londen, Secker & Warburg, 1945.

SACKVILLE-WEST 1945b
E. Sackville-West, *De bevrijding. Radio-muziekdrama naar Homeros' Odyssee door Edward Sackville-West*. Vertaald door F. De Backer. VRT-documentarchief, 1945. [script]

VERMA 2012
N. Verma, *Theater of the Mind. Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama*. Chicago, University of Chicago Press, 2012.

WHITTINGTON 2018
I. Whittington, *Writing the Radio War. Literature, Politics, and the BBC, 1939-1945*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.

WRIGLEY 2015
A. Wrigley, *Greece on Air. Engagements with Ancient Greece on BBC Radio, 1920s-1960s*. New York, Oxford University Press, 2015.

NOTEN

1. Voor een overzicht van literatuur en radio als nieuw onderzoeksveld, zie Van Puymbroeck (2018).
2. Deze bijdrage wil geen exhaustief overzicht geven maar enkele tendensen in het veld aanduiden.
3. De vertalingen kunnen als adaptaties worden gelezen: zij transponeren de tekst naar een nieuwe institutionele en culturele context. Voor de nauwe relatie tussen vertaal- en adaptatiestudies, zie Krebs (2013).
4. Zowel Sackville-West als MacNeice waren vrijgesteld van de militaire dienst om medische redenen.
5. Ook Marcel Coole, hoofd van de Literaire en Dramatische Uitzendingen bij het NIR, publiceerde in *NVT*. Hij publiceerde er echter niet over de radio, althans niet in de eerste jaargangen van het tijdschrift, in tegenstelling tot Brulez.
6. Een vergelijkbare oproep werd gepubliceerd in het *BBC Year Book* van 1947. Onder de titel 'Scripts Wanted!' riep Louis MacNeice auteurs op om hun 'onwetendheid en snobisme' ('*ignorance and snobbery*') ten opzichte van de radio te laten varen en hoorspelen te schrijven (MacNeice 1947b, 25). Het wantrouwen van schrijvers ten aanzien van het medium radio is bijgevolg niet uniek voor Vlaanderen.
7. Dit was ook na de publicatie van het Britse script in juli 1945.
8. De digitalisatie van de geluidsarchieven verloopt weinig gestructureerd waardoor het goed mogelijk is dat het eerste deel later nog opduikt.
9. MacNeice sprak geregeld over het belang van een orale traditie en maakte gebruik van (Ierse) mythes en folklore in zijn werk. In de inleiding op de gedrukte versie van *Christopher Columbus* (1944, 10) stelt hij: 'this is how literature began – the Homeric or Icelandic bard shouting over the clamour of the banquet.'
10. Het is opvallend dat de opname van 1965 wel 'objectief' in plaats van 'dwaas' gebruikt, alsof men op deze vertaling terugkomt (Brauns 1965).
11. In de opname van 1965 wordt zelfs tweemaal 'touwtjes' voor 'lines' gebruikt. In plaats van 'Ik heb hem niet uitgeboetseerd' stelt Zuip dat hij Roland geen 'touwtjes' meer gaf (Brauns 1965).

VAN *RADIO FEATURE* TOT *RADIO PLAY*

Dylan Thomas, Samuel Beckett en de blindheid van het radiomedium

Pim Verhulst

Twee van de meest gelauwerde hoorspelen uit de Britse naoorlogse periode zijn *Under Milk Wood* (1954) van Dylan Thomas en *All That Fall* (1957) van Samuel Beckett, die kort na hun verschijnen ook te horen waren op de Nederlandse en de Vlaamse radio. *Onder het melkwoud* werd enkel uitgezonden door de VPRO, op 7 februari 1958, in een vertaling van Hugo Claus. *Allen die vallen* volgde ongeveer een jaar later, op 19 juni 1959, vertaald door de Nederlandse schrijfster Jacoba van Velde. De eerste Vlaamse productie van Becketts hoorspel, door de toenmalige BRT, dateert uit 1964. Speciaal voor deze gelegenheid maakte Claus een nieuwe vertaling, die echter nooit is gepubliceerd. Ze werd wel als basis gebruikt voor een tweede, hertaalde Vlaamse productie van *Allen die vallen* door de BRTN op 5 oktober 1991. Hoewel beide als 'hoorspel' bekend staan in een Nederlands-Vlaamse context, is er toch een belangrijk verschil tussen de twee. *Under Milk Wood* is namelijk gemaakt door de 'Features'-afdeling van de BBC, *All That Fall* door het 'Drama Department'; het ene wordt beschouwd als een *feature*, terwijl het andere een schoolvoorbeeld is van een *radio play*. Deze Engelse opdeling wordt niet gebruikt in Vlaanderen en Nederland, al kent die regio dan weer andere subgenres zoals het 'verbosonische' experiment (zie de bijdrage van Philomeen Lelieveldt in dit boek). Hoewel de tweedeling gaandeweg ook in de Britse context in onbruik raakte, is het onderscheid bij deze Welshe en Ierse auteurs relevant om te gebruiken voor een studie van hun hoorspelen. De *feature* sloot namelijk veel nauwer aan bij het dichterlijke profiel van Thomas, terwijl een *radio play* beter paste bij de toneelachtergrond van Beckett. Het eerste gaat terug op conventies uit de poëzie, terwijl het tweede aspecten van het theater gebruikt. In vormelijk opzicht levert dit zeer uiteenlopende hoorspelen op.

Het verschil uit zich ook in de manier waarop beide auteurs omgaan met blindheid, een thema dat geregeld voorkomt in luisterspelen. *A Comedy of Danger* (1924) van Richard Hughes – een van de eerste *radio plays* uitgezonden door de BBC – gaat bijvoorbeeld over een ondergelopen mijn waar drie bezoekers vastzitten. Samen met een groep mijnwerkers moeten ze hun weg zoeken in het donker (Drakakis 1981, 21-23). Deze misleidende en ietwat clichématige opvatting van het genre als een 'blinde-

manstheater' gaat terug op het idee dat hoorspelen afgeleid zijn van het toneel, met enkel geluid, spraak en muziek als modaliteiten, zonder een visuele component. Hoewel het luisterspel uiterst geschikt was om situaties weer te geven die zich moeilijk leenden tot visuele representatie, werd het ook vaak beschouwd als een onvolledige en dus minderwaardige kunstvorm. Critici als Tim Crook hebben dit beeld ontkracht door te stellen dat radio wel degelijk visueel is, net omdat het zo'n sterk beroep doet op de verbeelding – een eigenschap die het overigens deelt met poëzie en proza (Crook 1999, 53-69). Ook filosofen hebben zich over de kwestie gebogen. Zo beweert Clive Cazeaux dat de opvatting van radio als een blind medium gebaseerd is op een totaal achterhaalde en empiristische denkwijze over zintuiglijke ervaringen die het zicht als compleet beschouwt en het gehoor als onvolledig. De fenomenologie leert ons echter dat beeld en geluid slechts twee van de vele modaliteiten zijn die onze interactie met de wereld vormgeven en gecoördineerd worden door het lichaam (Cazeaux 2005, 160-161). Bovendien zijn we in staat om op basis van geluid mentale voorstellingen te maken, zodat het ene zintuig het gebrek aan het andere compenseert – een proces dat filosoof Bence Nanay omschrijft als 'sensory substitution' of 'multimodal mental imagery' en situeert op het raakvlak van de neurologie en de psychologie met de fenomenologie (Nanay 2017).

Beckett en Thomas nemen aanvankelijk het cliché van het blinde medium over, maar gaan er op tegengestelde manieren mee om. Vanuit zijn ervaring met toneel, waar *uitbeelding* centraal staat, benadrukt Beckett de onmogelijkheid om te zien, wat tevens overeenstemt met zijn minimalistische poëtica, die vaak wordt beschouwd als negatief en de formele beperking bewust opzoekt. Bij Thomas wordt het luisteren net een manier om te zien en de begrenzing van het radiomedium te overstijgen – een positieve houding die niet alleen de stempel draagt van zijn vitalistische literatuuropvatting, maar ook schatplichtig is aan zijn benadering van het hoorspel via de poëzie, waar *verbeelding* voorop staat. Voor een goed begrip van het betoog is het echter noodzakelijk om eerst de Britse context te schetsen waarin deze twee hoorspelen tot stand kwamen.

Het BBC Third Programme

Voor de Tweede Wereldoorlog bestond de BBC in essentie uit één nationaal radionetwerk (National Programme), aangevuld met verschillende lokale netwerken (Regional Programme). Los van pragmatische redenen kwam deze structuur overeen met de visie van toenmalig directeur John Reith, die een nationale eenheid wilde creëren via de radio door het publiek als één homogene massa te benaderen en culturele verschillen zo veel mogelijk te omzeilen. Alle programma's moesten, net als vandaag, voldoen aan het mantra 'to inform, to educate and to entertain'. In de praktijk fungeerde deze drievuldigheid als een soort continuüm, waarop het nationale pro-

gramma zich eerder aan de informerende kant bevond en het regionale aan die van het entertainment, met als bindmiddel tussen de twee het opvoedende element dat alle programma's kenmerkte, in welke vorm dan ook. Van een strikte opdeling was echter nog geen sprake. Die kwam er pas na de Tweede Wereldoorlog.[1]

Het eenmakende nationale radiolandschap werd toen vervangen door een nieuwe en gelaagde structuur met drie netwerken: Light Service, Home Service en Third Programme.[2] 'The Third', zoals het doorgaans werd genoemd, legde zich toe op de kunsten, met een nadruk op het bewaren van cultureel erfgoed alsook het verder uitbreiden ervan, soms met behulp van experiment. 'Home' viel grotendeels samen met het vooroorlogse 'National' en 'Light' met 'Regional' – tijdelijk opgeschort en vervangen door het 'Services Programme' in 1939 – maar het derde netwerk was een nieuwe toevoeging die terugging op ideeën uit de jaren twintig. Toen was de achterliggende redenering dat men luisteraars geen cultuur moest opdringen maar wel apart aanbieden, terwijl de reeds bestaande netwerken vrij konden entertainen. Dit voorstel bracht men opnieuw ter tafel begin jaren veertig, om de vernieling en de gruwel van Wereldoorlog II te pareren met een alternatief van beschaving en schoonheid, dat tegelijk de internationale verzoening moest bevorderen met een openheid naar buitenlandse cultuur. Radio werd hier uitermate geschikt voor geacht vanwege de prominente rol die het medium speelde tijdens de oorlogsjaren (Dinsman 2015; Scales 2016; Whittington 2018) naast het educatieve potentieel van een massamedium, zeker gezien de toenemende scholingsgraad van de Britse bevolking. Dit zorgde voor meer sociale diversiteit, die weerspiegeld moest worden in de programma's.

Bij deze driedeling hoorde bijgevolg een hiërarchie. William Haley, de nieuwe BBC-directeur en tevens de grote voortrekker van het Third Programme, stelde haar voor als een piramide, waarin het Light Programme de brede basis zou bestrijken, de Home Service het smallere middenstuk en het Third Programme het kleine puntje. Critici zagen hierin een vorm van stratificatie of segregatie, maar aanvankelijk was het Haleys bedoeling om geleidelijk aan meer luisteraars weg van de basis naar het midden en de punt te lokken (Carpenter 1997, 9). Het is niet zo dat ieder deel van de piramide slechts één van de drie BBC-waarden diende uit te dragen (Light, *entertain*; Home, *inform*; Third, *educate*). Ieder netwerk moest ze alle drie verenigen in haar programma's, uiteraard met zwaartepunten en afgestemd op de specifieke behoeften of wensen van de bevolkingslaag waartoe het zich in eerste instantie richtte. Dit bleek een hele grote klus te zijn die nooit echt is geklaard, mede door de steeds toenemende druk en de populariteit van televisie. In 1970 moest de BBC bijgevolg een nieuwe herstructurering ondergaan, waarbij het Third Programme werd opgesplitst in Radio 3 en Radio 4. Tot die tijd bestond het netwerk uit drie afdelingen, 'Features', 'Drama' en 'Talks', die samenvielen met een subgenre van het hoorspel, maar enkel de eerste twee zijn relevant voor deze bijdrage. Ze ruzieden voortdurend over hun taakverdeling, zodat er een sfeer van rivaliteit ontstond.

In het begin was de opdracht van ‘Features’ voornamelijk om te experimenteren met het artistieke potentieel van het medium. Deze vrijzinnige en avant-gardistische invulling raakte ingeperkt tijdens de Tweede Wereldoorlog, toen *features* een propagandistische rol kregen als *morale-booster*. Door de vormelijke verwantschap met journalistieke formats als het nieuwsbulletin en de unieke vermenging van documentaire met drama werd het genre gezien als de ideale manier om feiten op een vermakelijke en emotieve manier te brengen. Dichters als Louis MacNeice werden ingezet om teksten te schrijven, en door het nationale belang van deze uitzendingen werd er niet beknibbeld op productiekosten, zodat er ruimte was voor originele muziek en technologische innovatie. In deze periode werd de *feature* dus beschouwd als het meest kwalitatieve en vernieuwende radiogenre, dat veel creatieve vrijheid bood en zowel de beste regisseurs als schrijvers aantrok. De ‘Features’-afdeling zag het dan ook als haar missie om een nieuwe, hybride kunstvorm te creëren, specifiek voor de radio en onafhankelijk van bestaande genres, om zo het onderscheid tussen het documentaire en het literaire op te blazen.

Het *radio play*, daarentegen, diende om te vermaken en moest in tijden van blackouts en bombardementen het gelimiteerde aanbod van de music-halls en de theaters compenseren, en werd aangevuld met opnames van verhalen of (fragmenten uit) romans, vaak in de vorm van een serie. De keuze viel dus meestal op adaptaties van simpele toneelstukken en vanouds bekende klassiekers, die de aandacht moesten afleiden van de oorlogsproblemen in plaats van ze te duiden. In tegenstelling tot ‘Features’ keek ‘Drama’ vanzelfsprekend naar het theater voor inspiratie, wat niet echt innovatief te noemen was, en daardoor stagneerde het *radio play*. In de vooroorlogse periode kwam de Britse literaire vernieuwing uitsluitend van de poëzie en het proza, maar ze vond slechts moeizaam haar weg naar de radio (Avery 2006). Het modernisme liet wel sporen na in de originele radioproducties uit deze tijd (Frattarola 2009), en er was ook een duidelijke invloed van radiotechnologie op het werk van Joyce, Woolf en Eliot (Beloborodova & Verhulst 2018), maar de grote modernisten schreven geen origineel werk voor het medium – met uitzondering van Ezra Pound (Tiffany 1995; Fisher 2003). Ze lazen slechts voor of gaven essayistische praatjes (*talks*) over politieke, filosofische, culturele en artistieke aangelegenheden, waarmee ze hun eigen werk in de traditionele genres toelichtten en promootten, om er zo een veel omvangrijker publiek voor te creëren. Deze situatie werd pas grondig door elkaar geschud in het decennium dat volgde op de Tweede Wereldoorlog.

Het *radio play* werd in die jaren het vernieuwende genre bij uitstek en de *feature* raakte steeds meer verdrukt. Uiteindelijk verdween het in 1965, toen de afdeling werd opgedoekt en voor een deel opging in de beroemde BBC Radiophonic Workshop’, die geluidseffecten maakte voor verschillende programma’s over de grenzen van de netten heen (Niebur 2010). Een van de belangrijkste verklaringen voor deze kentering van *feature* naar *radio play* is de heropleving van het naoorlogse Britse

theater, toen het radiomedium wel een beslissende rol speelde. Dankzij het Third Programme werd innovatief toneel uit heel Europa, door auteurs als Jean Anouilh, Ugo Betti, Bertolt Brecht, Albert Camus, Jean Cocteau en Eugène Ionesco uitgezonden op de radio. Dit zorgde ervoor dat een nieuwe generatie dramaturgen, doorgaans van jongs af aan vertrouwd met het medium, de nieuwste ontwikkelingen meekreeg, lang voordat de stukken werden opgevoerd in Engeland. Een tweede belangrijke, zij het minder erkende, factor is dat deze jonge garde uitgesproken intermediaal was. Toneelvernieuwers als Harold Pinter, Tom Stoppard of Caryl Churchill begonnen hun carrière vaak op de radio, zouden meerdere luisterspelen schrijven en bleven later betrokken bij de adaptaties van hun stukken voor het medium of vice versa. Een auteur als Beckett ontdekte de radio pas later in zijn loopbaan, toen hij al bijna vijftig was, maar ook op zijn werk zou de kennismaking een diepe indruk nalaten. Hierdoor ontstond een meer symbiotische relatie tussen de omroep en het theater in plaats van de eenzijdige parasitaire verhouding die er tot dan toe heerste. Op dit vlak sloeg 'Features' de bal volledig mis. In de welgekozen woorden van Kate Whitehead: 'By attempting to break its literary links in order to stand alone as an art-form in its own right, the feature forfeited the advantages of cross-fertilization that such links could have afforded' (1989, 141).

Hoewel de twee afdelingen nog een tijdje bleven bestaan na de Tweede Wereldoorlog, vervaagde het onderscheid zienderogen. 'Features' maakte meer producties die neigden naar het *radio play*, en 'Drama' assimileerde de technologische vernuftigheden die 'Features' had ontwikkeld. *Under Milk Wood* van Dylan Thomas is het beste voorbeeld van deze convergentie. Hoewel het uit de stal van de 'Features' kwam, werd het aangekondigd als een 'Play for Voices'. Nu 'Features' zich steeds meer buiten de grenzen van het eigen domein ging wagen, en met *Under Milk Wood* ook de felbegeerde Prix Italia in de wacht had gesleept, verhoogde de druk op 'Drama' om een even succesvolle productie te maken die het *radio play* voorgoed zou manifesteren als volwaardig literair genre. Met *All That Fall* van Beckett haalde de afdeling een belangrijke slag thuis en werd het tij gekeerd. Zoals Douglas Cleverdon het treffend verwoordt: 'The [...] decade from 1956-1965 marks the decline and fall of Features – of radio as an art, one might also say – and the rise of Drama Department' (geciteerd in Whitehead 1989, 144). Cleverdon was een bekende figuur uit de 'Features'-afdeling en tevens de regisseur van *Under Milk Wood*, wat verklaart waarom hij de ondergang van de *feature* gelijkstelt aan het einde van radio als autonome kunstvorm. Hij schetst dit wat tendentieuze beeld in een artikel voor de *Times Literary Supplement* (26 februari 1970) naar aanleiding van zijn nieuwe boek *The Art of Radio in Britain: 1922-1966*. Dit werk is nooit in druk verschenen, maar een jaar eerder publiceerde hij een belangrijke studie over de genese van *Under Milk Wood* – *The Growth of Milk Wood* (1969) – die nog steeds de beste definitie geeft van het onderscheid tussen een *feature* en een *radio play*:

> Nobody outside the B.B.C. (and, indeed, comparatively few inside) can be expected to distinguish between a radio play and a radio feature. A radio play is a dramatic work deriving from the tradition of the theatre, but conceived in terms of radio. A radio feature is, roughly, any constructed programme (that is, other than news bulletins, racing commentaries, and so forth) that derives from the technical apparatus of radio (microphone, control-panel, recording gear, loud-speaker). It can combine sound elements – words, music, sound effects, in any form or mixture of forms – documentary, actuality, dramatized, poetic, musico-dramatic. It has no rules determining what can or cannot be done. And though it may be in dramatic form, it has no need of a dramatic plot (Cleverdon 1969, 17).

Cleverdon plaatst de *feature* als een meer fluïde vorm tegenover het tamelijk rigide stramien van een *radio play*. Thomas, die vertrouwd was met schrijven, acteren en inlezen voor de radio (Maud 1991), had een voorkeur voor deze vrijheid. Beckett – die met *All That Fall* zijn eerste grote werk voor het medium afleverde, uitgezonderd een korte reportage over de platgebombardeerde stad Saint-Lô ('The Capital of the Ruins', 1946) – opteerde vanuit zijn gebrek aan ervaring voor het keurslijf van het *radio play*.

Zien: Dylan Thomas (*Onder het melkwoud*)

Ook gelet op de lange genese van *Under Milk Wood* was de *feature* een logische keuze voor Thomas. Wat in 1932 begon als een vaag idee voor een Welshe roman naar analogie van *Ulysses* en het Dublin van Joyce, vervolgens in 1939 een toneelstuk werd over de inwoners van het kuststadje Laugharne, kreeg uiteindelijk de vorm van een hoorspel, voorafgegaan door radioschetsen als 'Quite Early One Morning' (1944) en 'Return Journey' (1947). Toen Thomas in de jaren veertig ook nog voor de filmindustrie ging schrijven, kreeg zijn werk een sterk intermediaal karakter, met uitwisseling over de grenzen van genres en media heen. Om zijn meesterwerk te realiseren en deze diverse invloeden te kanaliseren, had hij dus een uiterst flexibele vorm nodig. De eerste versie van *Under Milk Wood* – toen nog 'The Town That Was Mad' ('De dolle stad') geheten – liep spaak in 1950 omdat Thomas veel moeite had met het uitwerken van een plot, wat als dichter niet zijn sterkste kant was. In het oorspronkelijke idee werd het fictieve Welshe dorp Llareggub – het palindroom van *Buggerall* – gek verklaard vanuit Londen en moest het onder quarantaine worden geplaatst, waarna een afgezant uit de hoofdstad de situatie kwam opmeten in een hoorzitting die alle personages aan het woord zou laten.[3] Omdat deze opzet al gauw te formulaïsch en te repetitief werd, besloot Thomas, op aanraden van Cleverdon en de BBC, om de verhaallijn volledig te laten vallen en simpelweg een akoestisch portret te schetsen van het dorp, gedurende een hele dag, van vroege ochtend tot late avond.

Thomas leek aanvankelijk radio als een blind medium te beschouwen. Dit blijkt uit een van zijn eerste ideeën om een oude en blinde zeeman als centraal bewustzijn te gebruiken. Een lange passage in het midden van het stuk, waarin 'de blinde Kapitein Kat' gezeten 'aan het open raam van het Schoenerhuis' luistert naar 'de ganse morgen van de stad' (Thomas 1959, 40), commentaar leverend op de voorbijgangers, is hiervan nog een duidelijke restant. Maar Thomas zag in dat het opnieuw een grote beperking zou betekenen om de focalisatie en de vertelwijze te verankeren in één personage, dat bovendien blind en dus weinig mobiel was. Om dit probleem te vermijden gebruikte hij twee overkoepelende vertelstemmen – 'Eerste Stem' en 'Tweede Stem' – die ieder een complementaire rol lijken te vervullen, zoals het volgende voorbeeld laat zien:

EERSTE STEM

> Van waar u bent, kunt u in de Mosselsteeg in de lentenacht zonder maan Miss Price, naaister en winkelierster in snoep, horen dromen van

TWEEDE STEM

> haar minnaar, lang als de dorpskloktoren, met Samson's siroopgouden manen, met zijn reuzendijen, ziedend heet, met eendemosselen op de borst en een ijzervreterbas; hij zwiept de hartsmosselen op met zijn ogen als soldeerlampen en strijkt laag neer over haar eenzaam minnend warme kruik-lichaam.

MR. EDWARDS

> Myfanwy Price!

MISS PRICE

> Mr. Mog Edwards!

MR. EDWARDS

> Ik ben een handelaar in stoffen en dol van liefde. Ik bemin u meer dan alle flanel en bedrukt katoen, linnen en diemit, schaapswol, rupszij, cretonne en krip, mousseline, popeline, taf en tijk in de ganse stoffenmarkt van de wereld. Ik ben gekomen om u weg te brengen naar mijn magazijn op de heuvel, waar het wisselgeld op telefoondraden neuriet (Thomas 1959, 10).

De focalisatie verschuift van extern naar intern als, na het wisselen van locatie, de uitwendige beschrijving van Miss Price plaats ruimt voor de inhoud van haar droom over Mr. Edwards, de gordijnmaker met wie ze een platonische liefdesrelatie heeft, en er een verbeelde dialoog ontstaat tussen twee personages die zich ieder in hun eigen bed in een uithoek van het dorp bevinden – hij in Coronation Street, zij in Cockle Street. Met het krieken van de dag, wanneer de inwoners ontwaken en hun

bewustzijn het steeds meer overneemt van hun onderbewustzijn, vervagen of versmelten de voorheen zo duidelijk gescheiden rollen van de twee vertellers. Hun precieze functie in het stuk is dan ook een twistpunt in de Thomas-kritiek. Sommigen minimaliseren het verschil en beweren dat de ingreep een middel was om de luisteraar meer afwisseling en de acteurs wat rust te bieden (Davies 2014, xi), maar anderen stellen dat het onderscheid ooit een functie had en dat Thomas het niet meer heeft kunnen wegwerken (Davis 1975). Het hoorspel was namelijk niet af toen hij vroegtijdig kwam te overlijden in 1953 en zijn laatste revisies waren hoofdzakelijk bedoeld voor opvoeringen van het stuk in Amerikaanse theaters.

Deze situatie heeft geleid tot verschillende opnames en edities. De originele BBC-versie uit 1954 volgde de eerste druk in het behoud van de twee stemmen (Richard Burton en Richard Bebb), maar een heropname uit 1963 gebruikte slechts één acteur (Burton), nadat de rollen werden samengevoegd in een nieuwe editie uit 1958. Een jaar eerder baseerde Hugo Claus zich op een vroege druk voor zijn vertaling, zodat ook deze versie twee stemmen bevat, maar de VPRO-productie van 7 februari 1958, gestoeld op de Claus-versie en geregisseerd door Coos Mulder, gebruikte maar één stem (Han Bentz van den Berg).[4] Deze keuze zorgt ervoor dat de VPRO-opname helderder is dan de BBC-versie, waarin de stemacteurs niet altijd duidelijk onderscheiden zijn en de twee vertellers dus eerder verwarrend werken. Door een aantal redactionele ingrepen wordt de Nederlandse productie ook iets minder redundant dan de Engelse. Verschillende beschrijvingen van de Eerste Stem worden overgeslagen, zoals de ‘snelle voetstappen’ van Nilly Willy die zich ‘op de keien en drie treden’ haasten naar de kroeg of de mensen die zich ‘nu op en neer de keienstraat’ bewegen (Thomas 1959, 45). Dit zijn telkens verplaatsingen die de aandachtige luisteraar uit de context kan afleiden, zodat de VPRO-versie iets radiofonischer klinkt dan de originele BBC-productie, die nog duidelijk de sporen draagt van Thomas’ theaterbewerking.

Minder onschuldig zijn de gecensureerde passages in de VPRO-opname. Ook voor de Engelse productie werden enkele passages onderdrukt, maar de BBC paste daarbij een losse ‘two tits and a bum’-regel toe (Carpenter 1996, 144). Een expliciete beschrijving als ‘Mae Rose-Cottage [...] draws circles of lipstick round her nipples’ (Thomas 2014, 57) werd dus geknipt, maar dubbelzinnige beeldspraak als ‘let me shipwreck in your thighs’ (52) mocht behouden blijven. De VPRO volgt deze voorbeelden, maar is minder tolerant voor potentieel blasfemische passages en minder consistent in het toelaten van metaforen. Zo werd ook de regel over Jack Blacks ‘godsdienstige broekspijpen, waarvan de gulp met schoenmakersdraad is dichtgenaaid’ (Thomas 1958, 82) geknipt en sneuvelde een schuine uitspraak over Rosie Probert – ‘In haar golf en haven hebben dozijnen vloten geankerd voor de kleine hemel van de nacht’ (71) – terwijl Kapitein Kats toch niet minder schunnige ode ‘Laat mij schipbreuk varen in je dijen’ onaangeroerd blijft (73). Het is jammer dat dergelijke passages verdwijnen uit de VPRO-versie, omdat Claus zich dikwijls van

zijn meest virtuoze kant laat zien in deze poëtische uitdrukkingen van onderbewuste verlangens – die zelfs jaren later nog hun spoor lijken na te laten in zijn eigen poëzie, met regels als 'zij splijt mijn kegel / in de bekende warmte' uit het gedicht 'Een vrouw' (Claus 1968, 32).[5]

Zulke ingrepen zijn ook betekenisvernauwend omdat alles in dit hoorspel erop gericht is de luisteraars een zo compleet mogelijk beeld te geven van Llaregyb en zijn inwoners, van de conversaties die ze voeren met zichzelf en elkaar, tot hun – sociaal minder aanvaardbare – dromen, verlangens, angsten en beslommeringen. Dit wordt duidelijk van bij het begin, wanneer de 'Eerste Stem' het volgende tafereel schetst:

> Het is lente, nacht zonder maan in de kleine stad, zonder ster en bijbelzwart, de stille straten en het gekromde vrijers- en konijnenwoud hinken onzichtbaar naar de sleezwarte, trage, zwarte, kraaizwarte, sloepdobberende zee. De huizen zijn blind als mollen (hoewel mollen scherp zien vannacht in de wroetende fluwelen valleien) of blind als Kapitein Kat daar in het gedempte ruim bij de pomp en de dorpsklok, de winkels in de rouw, het huis van het Nutsgebouw in weduwendracht. En alle mensen in de gewiegde en verstomde stad liggen nu te slapen (Thomas 1959, 5).

Door in de openingsparagraaf het zwarte en donkere van de nacht zo te benadrukken, lijkt de vertelstem het gebrek aan visuele informatie in het blinde medium te willen compenseren met beschrijvingen, waarbij het poëtische taalgebruik – bol van alliteraties, assonanties en rijm – moet helpen om een emotie op te roepen. Maar de kracht van de verbeelding wordt zo sterk ingeschat dat luisteraars zelfs in staat moeten zijn om zich dingen voor te stellen die normaal niet kunnen worden gehoord, en dus ook niet met effecten kunnen worden gevat:

> Luister. Het is nacht, die in de straten beweegt, de processie-trage, zouten, muzikale wind in de Kroningsstraat en in de Mosselwijk, het is het gras, dat op de Llaregyb Heuvel groeit, dauwval, sterrenval, de slaap van vogels in het Melkwoud. Luister. [...] Het is van-nacht in de Ezelsstraat, stil trippelend met zeewier aan zijn hoeven langs de schelpige keien, voorbij de bloempot met varens achter de gordijnen, de wandspreuk, het harmonium, het heilig aanrecht, de waterverfjes met de hand geschilderd, het porseleinen hondje en het rozig, tinnen theebusje (6).

Zelfs de vierde dimensie is waar te nemen met het gehoor: 'Tijd gaat voorbij, luister. Tijd gaat voorbij' (25). Gebiedende wijzen als 'Luister', 'Stil', 'Zie' en 'Kom nu' verkleinen de afstand tussen de verhaalwereld en de luisteraar, waarbij de nacht een soort geleider wordt, zoals de onzichtbare radiogolven van het elektronische medium, en alles samenkolkt in één grote synesthetische oceaan van zintuiglijke ervaring: 'Kom nu, drijf met het donker mee, kom in de drijvende, zeezwarte straat nu, in de donkere

nacht schommelend als de zee, naar de bijbelzwarte dakkamer zonder lucht boven de winkel van Jack Black de schoenlapper' (11).

Dat deze luisterervaring in het Nederlands intact blijft, is de grote verdienste van Claus' vertaalslag. Voor H.A. Gomperts – in een recensie voor *Het Parool* (18 november 1957), die tevens op de achterflap van het boek wordt geciteerd – staat *Onder het melkwoud* 'vrijwel op dezelfde hoogte als het origineel', zodat het 'klinkt alsof de dichter zelf onze taal had gebruikt'. In een vlijmscherp stuk voor *Tirade* maakte Rudy Bremer echter brandhout van de vertaling, op basis van afwijkende interpunctie en bepaalde woordkeuzes (Bremer 1960).[6] Toegegeven, Claus gaat soms de mist in, maar wat vooral verwondert is hoe *weinig* fouten hij maakt – voor iemand die geen Engels heeft gestudeerd of een opleiding als vertaler heeft genoten – en hoe treffend hij Thomas' dromerige lyriek in al zijn neologismen weet te vatten in het Nederlands. Dat Claus zich hier de nodige marge toe-eigent, blijkt uit het voorwoord bij zijn vertaling. Daar spreekt hij over de 'verwarrende schittering' van het 'magisch geladen woord', met name in 'de droom-beelden, waar de verdichting op de meest vrije voeten kan lopen'. Claus – die later zelf ook voor de radio zou schrijven (Verschueren 2018) – lijkt heel goed te beseffen dat een hoorspel – bij gebrek aan 'de actie van een "normaal" toneelstuk' – de luisteraar meer moet zien te betrekken en te engageren. Dat gegeven koppelt hij aan de specifieke stijl van Thomas: 'Hij beeldt uit, werkt heimelijk of in de glorie van de verbeelding. Hij treedt steeds actief op'.

Inderdaad, waar Beckett zijn luisteraars benadeelt omdat zij enkel horen wat Maddy Rooney ziet, biedt luisteren bij Thomas net een veel completer portret, dat het publiek in een uitzonderlijke positie plaatst en zo de beperkingen van het medium overstijgt:

> Men kan de dauw horen vallen en de verstilde stad horen ademhalen, maar *Uw* ogen alleen zijn ontsloten en zien de zwarte, geplooide stad in vaste en trage slaap. En u alleen kunt de onzichtbare sterrenval horen en, het donkerst vóór dageraad, de beroering, elk ogenblik door de dauw bestreken, van de zwarte, vlokkige zee, waar wiegen en rijden: de 'Arethusa', de 'Wulp' en de 'Leeuwerik', de 'Zanzibar', 'Rhianon', de 'Zeeschuimer', de 'Cormorant' en de 'Ster van Wales' (6).

Soms is het zicht zo beperkt in het nachtelijke duister dat enkel de luisteraar zich iets bij het tafereel kan voorstellen: 'de Kroningsstraat, die u alleen kunt zien, zo donker is zij' (23). Het perspectief is dermate compleet dat het zich niet beperkt tot externe percepties, maar ook de gedachten van de personages weergeeft:

> U alleen kunt in de verdonkerde slaapkamers zien: de kammen en de rokken over de stoel, de kannen en de kommen, het glas met de tanden, 'Gij zult niet' aan de wand en de vergelende Kijk-naar-het-vogeltje portretten

> der doden. U alleen kunt horen en zien achter de ogen der slapers, de bewegingen en landen en doolhoven en kleuren en ontzettingen en regenbogen en wijsjes en wensen en vlucht en val en wanhoop en de grote zeeën van hun dromen. Van waar u bent kunt u hun dromen horen (7).

Door het publiek inzage te geven in de hoofden van de personages, overschrijdt Thomas met zijn hoorspel ruimschoots de grenzen van het waarneembare. Deze doeltreffende combinatie van *monologue intérieur* en multiperspectivisme is typisch voor het modernisme en wordt wel vaker met radiotechnologie in verband gebracht (Lewty 2005; Mullin 2016). Het voortdurend schakelen tussen scènes en gedachtestromen, dat vergelijkbaar is met het zoeken naar radiostations, resulteert in een kaleidoscopische mengelmoes van indrukken waartussen de luisteraar verbanden dient te leggen om de verstandhouding tussen de personages en de geografie van het dorp in kaart te brengen. Anders dan de totalitaire aanpak van Beckett, met één vaste interne focalisator die niet te vertrouwen is, gaat Thomas op een meer democratische manier om met het medium. Het resultaat blijft impressionistisch en subjectief, maar nooit wordt de betrouwbaarheid van het gepercipieerde in twijfel getrokken.

Dit waarheidsgetrouwe effect is eigen aan de documentaire techniek van *Under Milk Wood*, die teruggaat op de journalistieke oorsprong van de *feature* en reportage vermengt met effecten, geluidsfragmenten, zang en muziek. De grote literaire verdienste van Thomas is dat hij een esthetische, psychologische en filosofische diepgang geeft aan het genre, waardoor 'het leven zoals het is' in een bescheiden Welsh vissersdorpje universele proporties krijgt. In dit opzicht lijkt *Under Milk Wood* sterk op *Ulysses* (1922), al heeft de dromerige wartaal die alle personages versmelt tot één collectief bewustzijn meer gemeen met *Finnegans Wake* (1939). Het stuk wordt terecht beschouwd als een meesterwerk van het (laat)modernisme, een dat zich maar moeilijk laat vangen in categorieën.

Niet zien: Samuel Beckett (*Allen die vallen*)

All That Fall mag dan misschien wel Becketts eerste hoorspel voor de BBC zijn, het was zeker niet de eerste keer dat hij in aanraking kwam met de omroep. Reeds in maart 1953, kort na de succesvolle première van *En attendant Godot* in Parijs, werden er plannen gesmeed om het stuk op de Britse radio te brengen. Het enige probleem was dat er nog geen Engelse versie bestond. Beckett drong erop aan dat zijn eigen vertaling zou worden gebruikt, maar de BBC vond die niet goed genoeg, dus de samenwerking liep vast. Toen het stuk twee jaar later ook een groot succes werd in Londen – in Becketts eigen vertaling, nota bene – was de BBC al te laat om de rechten nog te verkrijgen. Om de boot niet nog eens te missen, nam men meteen een optie op Becketts volgende toneelstuk en vroeg men hem om een exclusief *radio play* te schrij-

ven. Het resultaat was *All That Fall*, uitgezonden door het BBC Third Programme op 13 januari 1957.[7]

Becketts toenemende ervaring als toneelauteur in deze periode kleurde sterk zijn visie op het hoorspel. In een brief uit 1957 aan zijn Amerikaanse uitgever Barney Rosset, over een mogelijke theaterbewerking, zet hij zijn opvattingen over het genre als volgt uiteen:

> *All That Fall* is specifically a radio play, or rather radio text, for voices, not bodies. I have already refused to have it 'staged' and I cannot think of it in such terms. [...] Even the reduced visual dimension it will receive from the simplest and most static of readings [...] will be destructive of whatever quality it may have and which depends on the whole thing's *coming out of the dark* (Beckett 2014, 63).

Zoals de laatste zin bevestigt, was radio voor Beckett – net als voor Thomas – een blind medium, verschillend van toneel.[8] Hij spreekt zelfs liever van een 'radio *text*' dan een 'radio *play*'. Ondanks deze nuance en Becketts verzet tegen een bewerking is zijn eerste hoorspel nog duidelijk schatplichtig aan theater. Waar bij Thomas de poëtische taal en de bijbehorende klankassociaties het meanderende verloop van de tekst bepalen, zonder een duidelijke plot, brengt Beckett een rechtlijnig verhaal dat zeer nadrukkelijk geënt is op de klassieke vijfdelige tragedie (Van Hulle 2010, 126).

De Duitse schrijver en journalist Gustav Freytag populariseerde deze structuur in de negentiende eeuw. Hij deelde het verloop van een typische tragedie op in vijf momenten en stelde ze visueel voor als een piramide, bestaande uit: a. *Einleitung* (Inleiding), b. *Steigerung* (Stijging), c. *Höhepunkt* (Hoogtepunt of Climax), d. *Fall oder Umkehr* (Val of Ommekeer), e. *Katastrophe* (Catastrofe). Volgens Freytag bouwt de actie stilaan op tot een climax, waarna alles stilvalt en het stuk eindigt met een laatste moment van suspense dat het lijden centraal stelt. Hoewel *All That Fall* eerder een tragikomedie is dan een tragedie, volgt Beckett deze structuur zeer nauwgezet. De vijf componenten die Freytag onderscheidt stemmen overeen met Maddy's schuifelende intrede (*inleiding*); haar tocht naar het station en de mensen die ze onderweg tegenkomt, per huifkar, fiets of gemotoriseerd voertuig (*stijging*); de aankomst van de trein en het weerzien met haar blinde echtgenoot (*hoogtepunt* of *climax*); hun terugkeer naar huis door weer en wind (*val* of *ommekeer*); de slotscène met de loopjongen, die verklapt dat de trein vertraging opliep omdat een kind onder de wagons was gevallen (*catastrofe*). Dat Beckett deze toneelstructuur doelbewust gebruikt, wordt duidelijk wanneer Dan de volgende, ietwat vreemde vraag stelt aan zijn vrouw, exact op het moment van de *Umkehr* (*ommekeer*) in het vijfdelige verloop:

> MENEER ROONEY [...] Zullen we nu een eindje achterstevoren verder gaan?

MEVROUW ROONEY Achterstevoren?

MENEER ROONEY Ja. Of jij vooruit en ik achteruit. Het ideale paar. Zoals de verdoemden van Dante, met hun hoofd achterstevoren. Onze tranen zullen over ons achterwerk vloeien (Beckett 1967, 116).

Naast de toneelstructuur benadrukt deze allusie op de *Goddelijke Komedie* ook de blindheid van het radiomedium.

De 'verdoemden van Dante' zijn waarzeggers en toekomstvoorspellers uit Canto XX van de *Inferno*, die als straf voor hun visionaire zonden zich voortaan een weg moeten banen in de donkerte van de Hel met hun hoofden naar achteren gedraaid, zodat ze enkel nog in het verleden kunnen turen. Hierdoor zijn ze verblind, zoals Maddy's echtgenoot en de luisteraar van *All That Fall*. In deze context lijkt de naam 'Dan' niet toevallig gekozen, want net als de dichter Dante, die geen steek kan zien in het duistere *Inferno*, is hij afhankelijk van een gids (Maddy/Vergilius) die hem loodst langs een tranendal van menselijk lijden.[9] In tegenstelling tot het multiperspectivisme van *Under Milk Wood*, dat afwisselt tussen interne en externe focalisatie, neemt de luisteraar van *All That Fall* alles waar door de ogen én de oren van één iemand, Maddy Rooney. Het relaas blijft beperkt tot haar gedachten en waarnemingen, alsook de gesprekken die ze voert met dorpsgenoten. In een zeldzaam metafictioneel moment herinnert Beckett, bij monde van Maddy, zijn publiek aan deze afhankelijkheid:

> Denk niet, omdat ik mijn mond houd, dat ik er niet ben en niet alles merk wat er gebeurt. [...] Verbeeldt u niet, omdat ik me op 't ogenblik afzijdig houd, dat mijn lijden is opgehouden. Nee, ik zie alles: de heuvels, de velden, de renbaan, met het witte kilometerlange hek en de drie rode tribunes, het aardige landelijke stationnetje, en u allen, ja, werkelijk, en boven alles de wolken die de blauwe hemel bedekken, ik zie alles, ik sta hier en zie alles met ogen... [*haar stem breekt*]... door ogen... O, als u mijn ogen had... dan zou u begrijpen... wat ze gezien hebben... zonder weg te kijken... dit hier is niets... niets... Waar heb ik mijn zakdoek gelaten? (106).

Door te stellen dat zij wél iets ziet, benadrukt Maddy enerzijds dat de luisteraar niets ziet, wat haar enige controle geeft. Anderzijds is duidelijk dat haar waarnemingen niet blindelings te vertrouwen zijn.

In tegenstelling tot Vergilius, die zowel over een superieur zicht als gehoor beschikt, wordt de competentie van Maddy als gids in twijfel getrokken door haar echtgenoot wanneer hij vraagt: 'Heb je weer gedronken? [*Pauze*] Je beeft als een riet. [*Pauze*] Ben je nog in staat mij te leiden? [*Pauze*] We zullen in de greppel vallen' (112). Dit

is een allusie op de farizeeën in Matteüs (15:14): ‘zij zijn blinden die blinden leiden. Maar als de ene blinde de andere leidt, vallen beiden in een kuil’[10] – een tafereel zo treffend verbeeld op het schilderij ‘De parabel der blinden’ van Pieter Bruegel De Oude. Naast de mogelijkheid dat Maddy onder invloed is van alcohol lijkt het ook niet helemaal te sporen in haar hoofd. Haar naam (‘gekkie’) is hiervan een eerste indicatie, net als haar vele hysterische uitvallen, maar naast signalen in de tekst zijn er ook geluidsaanwijzingen. De meeste effecten werden elektronisch gemanipuleerd, alsof ze gefilterd zijn door Maddy’s gestoorde perceptie. BBC-regisseur Donald McWhinnie legt uit dat hij hiervoor een ‘double technique’ gebruikte, zodat geluiden eerst vreemd klinken maar geleidelijk aan herkenbaar worden als een ezel met kar, een fiets of een auto, naarmate deze voertuigen Maddy naderen (1959, 58). BBC-geluidsingenieur Desmond Briscoe, tevens een medeoprichter van de BBC Radiophonic Workshop, verklaart hoe dit vervreemdende effect technisch werd verkregen: ‘when we faded up the replay knob of the recording machine while it was still recording, we produced tape feed-back. This is now the tried and trusty technique usually known as “flutter-echo”’. Volgens Briscoe was deze techniek uiterst geschikt om gebeurtenissen in een ‘larger-than-life way’ (1983, 18) weer te geven. Alles wat we te horen krijgen is dus geen objectieve weergave van het Ierse plattelandsleven, maar net een uiterst subjectieve interpretatie daarvan, vertekend door de angsten, emoties en mentale dwalingen van Maddy. Beckett maakt hier handig gebruik van het gebrek aan visuele informatie om zijn publiek te misleiden, dus luisteraars moeten voortdurend op hun hoede zijn.

De Nederlandse en Vlaamse producties van *Allen die vallen* springen heel verschillend om met dit effect, wat leidt tot sterk uiteenlopende luisterervaringen. De VPRO-opname uit 1959, die gebaseerd is op de Nederlandse vertaling door Jacoba van Velde en geregisseerd werd door Coos Mulder, is heel realistisch en conservatief in haar benadering.[11] Alle geluiden klinken als uit het leven gegrepen, zonder de minste elektronische vervorming, zodat Maddy plots een betrouwbaar en transparant medium wordt. Heel anders is de BRT-productie uit 1964, geregisseerd door Dries Wieme in een nieuwe, ongepubliceerde vertaling van Hugo Claus.[12] Deze opname neemt duidelijk een voorbeeld aan de originele versie van de BBC. De voetstappen van Dan en Maddy klinken nu als een ritmisch tromgeluid en het lawaai van de voertuigen is bewerkt met een echo of deels nagebootst door mensen, wat de hele productie een kunstmatig karakter geeft. Wanneer de portier, Tommy, de trappen van het station afdaalt, lijkt het alsof iemand met de blote handen op een plastic bal kletst, en net voor de wind weerklinkt horen we dromerige percussie. De recentste Vlaamse productie, gemaakt door de BRTN als deel van vijf Beckett-zaterdagen op Radio 3, wederom in een nieuwe vertaling maar duidelijk gebaseerd op de reeds bestaande, gaat nochtans niet door op het experimentele elan van haar voorganger. Dit is vreemd gezien de aankondiging:

> Dit werk leidde destijds tot een belangrijke omwenteling in de geschiedenis van het radio-drama. Het bracht Beckett onder meer in contact met de acteurs Patrick Magee en Jackie MacGowran, en met de regisseur Donald McWhinnie, met wie hij later ook in het theater zou samenwerken. De regie vanavond is van Martine Ketelbuters, de productie en dramaturgie van Bart Stouten. Het verhaal vertelt Maddy Rooneys tocht naar het spoorwegstation om haar blinde echtgenoot af te halen. De personages die ze onderweg ontmoet, leren we via haar subjectief bewustzijn kennen. De surrealistische plattelandsgeluiden in deze 'comedy' vol zwarte humor leidde destijds tot de oprichting van de Radiophonic Workshop.

Nochtans is van een 'subjectieve' weergave weinig te merken in het geluidsontwerp van deze nieuwe productie, die door de verbeterde opnamemethodes en uitzendtechnologie zelfs nog realistischer of geloofwaardiger klinkt dan de VPRO-versie. Het enige 'surrealistische' aan de plattelandsgeluiden is dat ze door menselijke stemmen worden nagebootst. Dit was ook al het geval in de oorspronkelijke BBC-productie – gevolgd in de BRT-opname uit 1964 – maar toen was het eigenlijk eerder een pragmatische dan een artistieke keuze van regisseur Donald McWhinnie, omdat mensenstemmen eenvoudiger te manipuleren waren dan echte opnames van dieren, die al een eigen ritme en klankstructuur bezaten (McWhinnie 1959, 133). Uit Becketts gepubliceerde brieven blijkt overigens dat hij niet tevreden was met deze oplossing en echte geluiden verkoos, vervormd met effecten zoals alle andere:

> I do not see why the animal utterances by mere humans [sic]. [...] Perhaps your idea is to give them the unreal quality of the other sounds. But this, we agreed, should develop from a realistic nucleus. I think the absurd apropos with which they occur, and their briefness, are enough to denaturalize them. And if not could they not be distorted by some technical means? [...] If they are badly imitated the result will be atrocious. And if well, what do we gain? Do you lack the recordings of the animals involved? (Beckett 2011, 687-688).

In het licht van deze opmerking is het vreemd dat de BRTN de nagebootste dierengeluiden naar voren schuift als hét kenmerkende element van de subjectieve en surrealistische sfeer die *Allen die vallen* overheerst, zonder verder ook maar iets van vervormend effect toe te voegen. Zoals Beckett al schreef is de plotse willekeur waarmee ze opduiken het belangrijkst; of ze nu afkomstig zijn van mensen of echte dieren maakt op zich weinig uit. De volgende passage laat zien dat de geluiden weerklinken als Maddy ze evoceert:

> Alles is stil. Geen levende ziel te bekennen. Er is niemand aan wie ik het vragen kan. Iedereen eet. De wind... [*korte windvlaag*] beweegt nauwelijks

> de bladeren en de vogels... [*kort getjilp*] zijn moe van het zingen. De koeien... [*kort geloei*] en schapen [*kort geblaat*] staan rustig te herkauwen. De honden... [*kort geblaf*] dommelen en de kippen... [*kort gekakel*] liggen lui in het stof' (Beckett 1967, 117).

Het verbaast ook niet dat de VPRO-productie – die als enige echte dierengeluiden gebruikt – deze passage laat vallen, net omdat ze de realistische illusie van het hoorspel doorprikt. Haar functie is om wantrouwen te wekken bij de luisteraars en hen te doen beseffen dat ze enkel horen waar Maddy toevallig acht op lijkt te slaan. Dit gegeven blijft overeind in de Vlaamse producties, maar door het gebrek aan vervormende echo's voor alle andere geluiden in de recentste opname kan deze eigenaardigheid gemakkelijk als 'comedy' worden afgedaan. Dat is niet het geval voor de meer avant-gardistische en experimentele versie uit 1964, waarin de verstoorde peceptie van Maddy maximaal doorklinkt.

Conclusie

Zoals deze bijdrage heeft aangetoond gaat achter de term 'hoorspel' of 'luisterspel' – althans wat betreft Nederlandse vertalingen uit het Engels – een onderverdeling schuil tussen *features* en *radio plays* die zich uit op het vlak van zowel de vorm als van de inhoud. Beide subgenres thematiseren vaak de vermeende blindheid van het radiomedium en auteurs gaan er ook op andere manieren mee om. In *Under Milk Wood* compenseert Dylan Thomas het gebrek aan visuele informatie met een dichterlijk en sensorisch taalgebruik. Dankzij de virtuoze vertaling van Hugo Claus, met specifieke aandacht voor het medium, moet *Onder het melkwoud* niet onderdoen voor de originele versie, en wordt het radiofonische karakter van het stuk zelfs verscherpt door de regie van Coos Mulder voor de VPRO. In *All That Fall* legt Samuel Beckett daarentegen de nadruk op geluiden, niet om de blindheid van zijn luisteraars te verhelpen, maar om hen te misleiden. Hierin schuilt een extra uitdaging, nog meer voor de regisseur dan voor de vertalers – wederom Claus en Jacoba van Velde. Het voorbeeld van *Allen die vallen* laat zien hoe een luisterspel tot verschillende opnames – en dus verschillende interpretaties – kan leiden indien men geen rekening houdt met de originele productie of de auteursvisie. Dit hoeft natuurlijk geen pleidooi te zijn voor een strikte navolging ervan, maar het is belangrijk, zowel voor luisteraars als voor onderzoekers, om goed te beseffen dat een luisterspel nooit samenvalt met een script of een opname. Altijd bevindt het zich ergens daartussen, wat het tot een moeilijk en enigszins ongrijpbaar, maar niettemin boeiend en zeer rijk studieobject maakt, veel te lang verwaarloosd door de literaire kritiek.

Literatuur

ADDYMAN e.a. 2017
D. Addyman, M. Feldman & E. Tonning (red.), *Beckett and BBC Radio. A Reassessment*. Londen/New York, Palgrave Macmillan, 2017.

AVERY 2006
T. Avery, *Radio Modernism. Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*. Hampshire, Ashgate, 2006.

BECKETT 1967
S. Beckett, *Hè, Joe, Sintels, Woorden en muziek, Cascando, Komen en gaan, Allen die vallen, Spel zonder woorden 1, Spel zonder woorden 2*. Vertaald door J. van Velde. Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.

BECKETT 2011
S. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett Volume II: 1941-1956*, G. Graig, M.D. Fehsenfeld, D. Gunn & L.M. Overbeck (red.). Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BECKETT 2014
S. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett Volume III: 1957-1965*, G. Graig, M.D. Fehsenfeld, D. Gunn & L.M. Overbeck (red.). Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

BELOBORODOVA & VERHULST 2018
O. Beloborodova & P. Verhulst, 'Broadcasting the Mind. Extended Cognition in Beckett's Radio Plays', in: O. Beloborodova, D. Van Hulle & P. Verhulst (red.), *Beckett and Modernism*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018, 239-257.

BREMER 1960
R. Bremer, 'Hugo Claus op het "heilig aanrecht". Blunders en misvattingen in *Onder het Melkwoud*', in: *Tirade*, 4, 37, 1960, 182-183.

BRISCOE 1983
D. Briscoe, *The BBC Radiophonic Workshop. The First 25 Years*. Londen, BBC, 1983.

CARPENTER 1996
H. Carpenter, *The Envy of the World. Fifty Years of the Third Programme and Radio 3: 1946-1996*. Londen, Weidenfeld & Nicolson, 1996.

CAZEAUX 2005
C. Cazeaux, 'Phenomenology and Radio Drama', in: *The British Journal of Aesthetics*, 45, 2, 2005, 157-174.

CLAUS 1968
H. Claus, 'Een vrouw', in: *Ons Erfdeel*, 11, 1, 1968, 32.

CLEVERDON 1969
D. Cleverdon, *The Growth of Milk Wood. With the Textual Variants of Under Milk Wood*. Londen, Dent, 1969.

CROOK 2005
T. Crook, *Radio Drama. Theory and Practice*. Londen/New York, Routledge, 2005.

DAVIES 2014
W. Davies, 'Introduction. The Road to Milk Wood', in: W. Davies & R. Maud (red.), *Under Milk Wood. A Play for Voices. The Definitive Edition*. Londen, Phoenix, 2014, xi-xlviii.

DAVIS 1975
C. Davis, 'The Voices of "Under Milk Wood"', in: *Criticism*, 17, 1, 1975, 74-89.

DINSMAN 2015
M. Dinsman, *Modernism at the Microphone. Radio, Propaganda, and Literary Aesthetics During World War II*. Londen, Bloomsbury, 2015.

DRAKAKIS 1981
J. Drakakis, 'Introduction', in: J. Drakakis (red.), *British Radio Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 1-36.

FISHER 2003
M. Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas. The BBC Experiments 1931-1933*, Cambridge, MIT Press, 2003.

FRATTAROLA 2009
A. Frattarola, 'The Modernist "Microphone Play". Listening in the Dark to the BBC', in: *Modern Drama*, 52, 4, 2009, 449-468.

FREYTAG 1900
G. Freytag, *Die Technik des Dramas*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1900.

VAN HULLE 2009
D. Van Hulle, 'De Beckett van Hugo Claus. Genese, zelfreceptie en "wat hem aan rede restte"', in: *Spiegel der Letteren*, 51, 1, 2009, 3-21.

VAN HULLE 2010
D. Van Hulle, 'Beckett and Shakespeare on Nothing, or, Whatever Lurks Behind the Veil', in: *Limit{e} Beckett*, 1, 2010, 451-461.

LEWTY 2005
J. Lewty, 'Aurality and Adaptation. Radioplay in *Ulysses*', in: *Hypermedia Joyce Studies*, 6, 1, 2005, geraadpleegd 28 augustus 2018 op http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v3/lewty2.html

MAUD 1991
R. Maud, *Dylan Thomas. The Broadcasts*. Londen, Dent, 1991.

MCWHINNIE 1959
D. McWhinnie, *The Art of Radio*. Londen, Faber & Faber, 1959.

MULLIN 2016
K. Mullin, 'Sounds in *The Waste Land*. Voices, Rhythms, Music', in: *The British Library, Discovering Literature, 20th Century, Articles*, geraadpleegd 28 augustus 2018 op https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-waste-land-voices-sound-and-music

NANAY 2017
B. Nanay, 'Sensory Substitution and Multimodal Mental Imagery', in: *Perception*, 46, 9, 2017, 1014-1026.

NIEBUR 2010
L. Niebur, *Special Sound. The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

SCALES 2016
R.P. Scales, *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921-1939*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

SCHAEVERS 2004
M. Schaevers, *Hugo Claus: Groepsportret*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

THOMAS 1959
D. Thomas, *Onder het melkwoud*. Vertaald door H. Claus. Amsterdam, De Bezige Bij, 1959.

TIFFANY 1995
D. Tiffany, *Radio Corpse. Imagism and the Cryptaesthetic of Ezra Pound*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

VERHULST 2020
P. Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's Radio Plays*. Brussel/Londen, University Press Antwerp/Bloomsbury, 2020.

VERSCHUEREN 2018
E. Verschueren, 'Multimediale metamorfoses. *De verzoeking*, van hoorspel naar novelle en terug', in: *Zacht Lawijd*, 17, 1, 2018, 168-187.

WHITEHEAD 1989
K. Whitehead, *The Third Programme. A Literary History*. Oxford, Clarendon, 1989.

WHITTINGTON 2018
I. Whittington, *Writing the Radio War. Literature, Politics and the BBC, 1939-1945*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.

NOTEN

1. Dit historische overzicht is in grote mate gebaseerd op Whitehead 1989. Voor verdere informatie omtrent het BBC Third Programme, zie Carpenter 1996.
2. Deze structuur komt sterk overeen met die van de BRT na 1960, toen het radiolandschap ook in drie netwerken werd opgedeeld: Radio 1, Radio 2 en Radio 3 (in 2000 omgedoopt tot Klara).
3. Claus gebruikt de schrijfwijze 'Llareggyb', wellicht om de naam Welsher te doen lijken, maar deze bijdrage gebruikt de originele spelling 'Llareggub', behalve in citaten uit de Nederlandse vertaling.
4. In vergelijking met de gepubliceerde tekst maakt de VPRO-opname verder nog enkele kleine aanpassingen in de Claus-versie om het Nederlands minder Vlaams te doen klinken en worden sommige passages ingekort, van plaats verwisseld of zelfs weggelaten, maar deze ingrepen stemmen vaak overeen met de manier waarop de eerste BBC-opname omspringt met de gepubliceerde Engelse tekst.

5. Claus suggereerde deze schatplichtigheid aan Thomas zelf in verscheidene interviews: 'Het verrast me niet meer. In zijn techniek, zijn kuren en zijn achtergronden zit voor mij niets nieuws meer. Ik heb het leeggehaald. Natuurlijk sta ik er nog wel achter. Het was een deel van mezelf' (Schaevers 2004, 363-364).

6. Claus' vertaling werd in 1960 bekroond met de Koopalbeurs voor Letterkunde. In 2015 verscheen een nieuwe vertaling van *Under Milk Wood*, door Cornelis W. Schoneveld, bij Uitgeverij Tiem.

7. Voor meer informatie over Becketts relatie met de BBC, zie Addyman e.a. 2017.

8. Tegelijk zien we hier een opmerkelijke tegenstelling tussen de opvattingen van de auteurs. Hoewel Beckett veel ervaring had met het toneel, en hier ook nadrukkelijk uit put voor *All That Fall*, weigerde hij steevast iedere adaptatie van zijn luisterspel. Thomas, daarentegen, die weinig tot geen ervaring had met theater, stond wel open voor bewerkingen van zijn hoorspel. Ongeacht de voorkeuren van de auteurs worden *Allen die vallen* en *Onder het melkwoud* nog regelmatig opgevoerd, bijvoorbeeld door Comp. Marius in 2009 en 2011 en door Jan Decleir en Koen Desutter in 2009 en 2010.

9. In het manuscript heet Dan nog 'Hugh' en 'Alfred' (Verhulst 2020). Het menselijke lijden in dit luisterspel wordt gethematiseerd door de titel *All That Fall*, die ontleend is aan Psalmen (145:14): 'The Lord upholdeth all that fall and raiseth up all that be bowed down'. Maddy en Dan kunnen zich niet bedwingen als ze horen dat de tekst gepreekt zal worden in de mis: '"De Heer ondersteunt allen die vallen, en Hij richt op alle gebogenen." *Stilte. Ze barsten in lachen uit*' (Beckett 1967, 126).

10. De verwijzing is duidelijker in het Engels, waar Beckett het woord 'ditch' gebruikt, wat letterlijk overeenkomt met het vers in de Protestantse King James-vertaling: 'they be blind leaders of the blind. And if the blind lead the blind, both shall fall into the ditch'.

11. Conservatief is ook ideologisch te begrijpen in de zin dat enkele passages werden gecensureerd. Bijvoorbeeld: 'Ze hebben alles bij haar weggehaald, weet u, de hele... eh... santekraam. Nu ben ik kleinkinderloos' (Beckett 1967, 89); 'de regenachtige zaterdagmiddag waarop ik verwekt ben' (89); 'O zonder hoesten, spugen, bloeden of overgeven natuurlijk' (98).

12. Voor een vergelijking van deze vertaling met die van Jacoba van Velde, zie Van Hulle 2009. Exemplaren van Claus' script worden bewaard in het Letterenhuis te Antwerpen en het archief van het Vlaams Theater Instituut (VTi), nu het Kunstenpunt, in Brussel.

HET NAOORLOGSE LITERAIRE HOORSPEL: EEN AUDIOBIBLIOGRAFIE

Ruben Vanden Berghe

Een van de terugkerende verzuchtingen van hoorspelonderzoekers, zowel in onze contreien als internationaal, is dat hoorspelen zo moeilijk traceerbaar zijn. Wie gepubliceerde hoorspelscenario's bij elkaar sprokkelt, heeft nog maar het topje van de ijsberg gezien. Om een representatief beeld te krijgen van het literaire hoorspel moet men op zoek gaan in de archieven van de openbare omroepen, literatuur- en theaterarchieven. De onderstaande bibliografie is het resultaat van een dergelijk speurwerk in het kader van het FWO-onderzoeksproject 'Het literaire hoorspel in de Lage Landen (1960-2000): vorm, functie en vernieuwing' (2016-2020) en heeft het doel om originele, naoorlogse hoorspelen geschreven door Vlaamse en Nederlandse literaire auteurs te verzamelen.

De ruime groep van hoorspelen die in aanmerking kwamen, bakende ik af om tot een betrouwbare, werkbare en samenhangende selectie te komen. Aan de hand van literatuurgeschiedenissen[1] verifieerde ik ten eerste dat de auteurs in het literaire veld actief zijn (en niet, bijvoorbeeld, enkel in omroepkringen). Ten tweede neemt de bibliografie geen auteurs van genreliteratuur of kinder- en jeugdliteratuur op, zoals Peter van Gestel, Rie Cramer of Imme Dros. Voor die keuze baseert de bibliografie zich op de boekproductie; ze houdt dus geen rekening met de eigenlijke hoorspelproductie van die auteurs. Dat betekent dat de kinder- en jeugdhoorspelen van auteurs die aan bovenstaande criteria voldoen wel in de bibliografie zijn opgenomen. Zo is het voor jeugdprogramma's geconcipieerde werk van Hans Andreus in de lijst ondergebracht, in tegenstelling tot het hoorspelwerk voor volwassenen van bijvoorbeeld Peter van Gestel.

De samenwerking tussen literaire auteurs en radio-omroepen omspant verscheidene genres. De grenzen tussen die genres zijn soms moeilijk af te tekenen. Een voorbeeld van een radioproductie die niet als hoorspel opgenomen is, is het 'bejaardenoratorium' *Een dag als vandaag* (KRO, 1976), op tekst van J. Bernlef en muziek van Bernard van Beurden. In een aankondiging wordt de 'formule' van het oratorium als volgt beschreven: '[m]en hoort beurtelings fragmenten van interviews met bejaarden, afgenomen door Frida van Ammers, Eva Hoornik en Han Peekel, en liederen en spreekkoren [geschreven door J. Bernlef, RV], gezongen en gesproken door de Rotterdamse bejaardenkoren' (Eijkelboom 1976, 17). Ondanks Bernlefs bijdrage aan

deze productie lijkt het hier eerder te gaan om een literair getinte radiodocumentaire dan om een verhalend en gedramatiseerd hoorspel.

Een tweede, vergelijkbaar voorbeeld zijn de zogenaamde 'radiomontages' of 'klankbeelden' die literaire auteurs zoals Johan Daisne, Hubert van Herreweghen, Willem G. van Maanen en Hélène Nolthenius hebben afgeleverd voor de Vlaamse en Nederlandse radio-omroepen. Die radiomontages kunnen we het best typeren als educatieve uitzendingen, waarbij sterk gevarieerde onderwerpen op een aantrekkelijke manier worden aangebracht. Uit een willekeurige greep blijkt meteen hoe divers de onderwerpen kunnen zijn: het leven en werk van Georges Rodenbach, Piet Paaltjens, Bachs Mattheüspassie, of de wisseling der seizoenen.[2] Hoewel het onderscheid tussen een dergelijk stichtend opgezet programma en het hoorspel op het eerste gezicht vrij duidelijk is op te maken, blijken bij een meer aandachtige lectuur de grenzen tussen de twee radiogenres eerder poreus. De eerder genoemde radiomontages bevatten niet zelden dialogische scènes, waarin een kleinschalige, fictionele plot wordt uitgewerkt. Deze producties worden toch niet als hoorspelen opgenomen, voornamelijk omdat ze niet als zodanig zijn aangekondigd. Daarnaast is het primaire doel van deze producties eerder informatief.

Een markant tegenvoorbeeld is Raymond Brulezs *Van Serajewo tot 4 augustus*, dat als ondertitel *Hoorsuite in 6 delen* heeft meegekregen. In tegenstelling tot de radiomontages van Daisne en Van Herreweghen wordt de luistertekst van Brulez gepresenteerd als een dramatische productie, wat blijkt uit de zes 'tonelen' waarin het spel is opgedeeld. Niettemin lijkt de tekst het midden te houden tussen een educatieve montage en een dramatisch radiospel. In zes taferelen wordt de aanloop naar en het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in België geëvoceerd. Fictieve personages, zoals twee filosofiestudenten en een jonge vrouw, worden opgevoerd naast historische personen zoals koning Albert I en kabinetsleider Charles de Broqueville. De verstrengeling van fictie en historische enscenering laten toe om dit radiostuk tot de categorie 'hoorspel' te rekenen.

Enkel originele hoorspelen zijn in de bibliografie opgenomen. Dat betekent dat adaptaties in de breedste zin, dat wil zeggen hoorspelbewerkingen van een toneeltekst, roman, novelle of gedicht, buiten beschouwing zijn gelaten. Zelfs als een auteur de adaptatie van eigen werk voor zijn of haar rekening nam, zoals in het geval van enkele hoorspelen van Bert Schierbeek en Herman Teirlinck, zijn de titels niet opgenomen. Wel opgenomen zijn daarentegen die titels die als brontekst zijn gaan fungeren voor latere adaptaties. Zo schonken verschillende auteurs hun hoorspelen een tweede leven als roman, novelle of theatertekst. Een opmerkelijk voorbeeld is Tone Brulins *Pas op, Mr. Lipman komt!*, dat Brulin respectievelijk heeft bewerkt tot toneelstuk (Brulin 2017, 45-123) en verhaal (Brulin 1968, 45-56).

Ten grondslag aan deze bibliografie ligt archiefwerk. Als voornaamste werkinstrumenten golden de regieverslagen en archiefcatalogi van de VRT, het Nederlands

Instituut voor Beeld en Geluid, het Letterenhuis, en het Literatuurmuseum. Aanvullende informatie zoals uitzenddata viel te traceren en controleren met behulp van krantenarchieven, titelcatalogi en het gedigitaliseerde *Radioweek*-archief van de VRT. Ten slotte kon ik me baseren op het grondige speurwerk van voorgangers zoals het proefschrift over het Nederlandse hoorspel in de periode 1954-1980 van Ineke Bulte (1984). Verder kon ik rekenen op de rijke titelcatalogi van Hoorspelen.eu. De gebruikte bronnen werden zoveel mogelijk gecontroleerd via andere bronnen. Hier en daar zijn op die manier correcties gemaakt op de eerdere bronnen. De resulterende hoorspelbibliografie wil een aanzet geven tot verder onderzoek naar de literaire hoorspelproductie in Vlaanderen en Nederland.

Van Aerschot, Bert	*Brussel-Nice*	Robert Maes	NIR	11/08/54	
	Drie zusters en papa	Julien Vrints	NIR	21/04/55	
Andreus, Hans	*De koning die een hekel had aan vroeg opstaan*	Willem Tollenaar	KRO	31/05/57	
	Gedachtenuitwisseling	Bert Dijkstra	AVRO	11/12/60	
	Habbekrats, minister van vrede	Henk de By	VPRO	22/12/61	
	Wim, Woutertje en Hermien [10 delen]	Coos Mulder	VPRO	08/01/65	
	De gestolen Picasso [6 delen]	Coos Mulder	VPRO	25/06/65	
	Joost, Jannetien en de kwibus [10 delen]	Johan Wolder	NCRV	13/01/69	
	Het verhaal van Ruth – en de rest van het verhaal	Ab van Eyk / Johan Wolder	NCRV	15/11/76	
	Het interview	Johan Wolder	NCRV	13/12/76	
	“	Herman Niels	BRT	29/01/78	
Andriessen, Mischa	*Ondine*	Iona Daniel	NTR	01/12/17	
Bernlef, J.	*Tot horen en zien*	Johan Donkers	KRO	22/09/83	Bernlef 1983
	“	Johan Donkers	BRT	19/12/83	
	De kuil	-	AVRO	15/01/86	
	J. Bernlef in gesprek met Giorgio Morandi	Louis Houët	KRO	18/01/86	
Beversluis, Martien	*O.L. Vrouw van de polder*	-	KRO	07/08/51	
Van Binsbergen, Hannah	*Nika*	Joël Vegt	VPRO	22/12/17	
Boon, Louis Paul	*Het ravijn der schimmen*[3]	Bert Brauns	NIR	13/05/52	Boon 1991
	Het geweerschot	Frans Roggen	NIR	09/09/52	Boon 1991
	Mijn vader, de seinwachter	Frans Roggen	NIR	12/08/53	Boon 1991
	De trein van zaterdagavond	Herman Niels	NIR	28/04/54	Boon 1985, 1991
	Spel bij dageraad	Herman Niels	NIR	01/12/54	Boon 1991
	Standbeelden in de wildernis	Herman Niels	NIR	13/07/55	Boon 1991
De Bourbon, Louis	*De zwarte vanen*[4]	Frans Roggen	NIR	15/04/52	De Bourbon 1963
	De jager en de vreemdeling	Herman Niels	NIR	11/05/55	
	“	Léon Povel	KRO	30/10/55	

Brakman, Willem	*Nadere kennismaking*	Johan Wolder	NCRV	20/01/82	Brakman 1983
Van den Broeck, Walter	*Top 31*	-	BRT	23/09/73	
	Nachtverkeer[5]	André Lefèvre	BRT	[1997]	Van den Broeck 2011
Brouwers, Jeroen	*Zonder onderschriften*[6]	Jos Joos	BRT	26/04/70	Brouwers 1983, 1980
	"	Léon Povel	KRO	09/11/71	
Brulez, Raymond	*Van Serajewo tot 4 augustus: Hoorsuite in 6 delen*	Bert Brauns	NIR	05/08/54	
Brulin, Tone	*De grot van de vreemde ruiter*	-	-	-	Brulin 1949
	Jedda en de eenzame	Mathieu Deheyder	NIRgewest	11/06/53	
	Pas op, mr. Lipman komt[7]	Frans Roggen	NIR	20/01/54	Brulin 2017, 1968
	"	Willem Tollenaar	KRO	07/11/54	
	Het compromis	Julien Vrients	NIR	03/01/57	
	Het fragment	Miel Geysen	NIR	10/04/58	
	Sekwenties van Gregor	Willem Tollenaar	KRO	11/07/58	
	Kwela voor Jezus	Herman Niels	NIR	03/11/60	
Bruning, Henri	*De Emmaüsgangers*	Willem Tollenaar	KRO	01/04/56	
Brusselmans, Herman	*Taxi-taxi*	Jet van Boxtel	VPRO	06/08/91	
Cairo, Edgar	*Masra*	Bert van der Zouw	NOS	30/05/80	
	De smaak van Sranan Libre[8] [4 delen]	Lydia Emanuels	RNW	31/12/82	Cairo 2007
Campert, Remco	*Het einde van de stad*	Wim Noordhoek	VPRO	07/10/77	Campert 1958, 1971, 1978, 2001, 2004
	De kalkoen van 1980 [coauteurs Henk Hofland en Ischa Meijer]	Jan Donkers	VPRO	28/12/79	
Claus, Hugo	*De verzoeking*[9]	Michel De Sutter, Hugo Claus	BRT	03/10/82	Claus 1980, 1981, 1999, 2003
	"	"	KRO	10/04/94	
	"	Peter te Nuyl	AVRO TROS	03/01/15	
	Het laatste bed[10]	Martine Ketelbuters	VRT	09/01/98	Claus 1998
Coole, Marcel	*Achnaton*[11]	Bert Janssens	NIR	30/01/51	Coole 1961
	heruitvoering	Herman Niels	BRT	14/04/79	
Coolen, Antoon	*De kleine zanger van St. Pascale*	Herbert Perquin	KRO	16/12/47	
Daisne, Johan	*De tempel der gebroken harten*	-	-	-	Daisne 1946
	Het portret	Frans Roggen	NIR	07/11/46	Daisne 1946
	De man die zichzelf optelefoneerde	Frans Roggen	NIR	25/05/47	Daisne 1947, 1950, 1969
	De man die zichzelf opbelde	Léon Povel	KRO	02/03/54	
	De madonna met de bebloede lippen	Frans Roggen	NIR	29/11/50	Daisne 1950, 1969

	heruitvoering	Michel De Sutter	BRT	19/05/79	
	Katten en honden sterven als kinderen[12]	Frans Roggen	NIR	19/06/51	Daisne e.a. 1952
	Het geluk	Frans Roggen	BRT	18/12/66	Daisne 1966
Demedts, André	*De graaf is weergekeerd*	-	NIR	06/06/50	
	Kom weer naar huis	-	NIR	10/11/54	
Van Dis, Adriaan	*Vriendschap*	Jet van Boxtel	VPRO	20/08/91	
Donkers, Jan	*Nachtmerrie*	Jet van Boxtel	VPRO	09/07/91	
Van Doorn, Johnny	*Stemmenspel*	-	VPRO	[1978?]	
Dorrestein, Renate	*Een beetje vertier*	Louis Houët	BRT	07/11/85	
	"	"	AVRO	18/12/85	
Van Dullemen, Inez	*De kaketoe-koning*[13]	Ab van Eyk	NCRV	30/07/81	Van Dullemen 1983
	Lola en het verlangen	Ab van Eyk	NCRV	01/06/82	Van Dullemen 1983
	Een diergebeuren	Johan Wolder	NCRV	12/10/83	Van Dullemen 1983
	De duif	Johan Wolder	NCRV	26/10/83	Van Dullemen 1983
Ferron, Louis	*Zoon vindt vader, of: de dag dat Richard Tauber zong*	Johan Wolder	NCRV	14/02/77	
	Om voort te leven moet men sterven: een gesprek met Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist	Louis Houët	KRO	[1985]	
Geel, Rudolf	*De laatste reis van dr. Falcon*	Johan Wolder	NCRV	30/10/70	
	Een-nul	Johan Wolder	NCRV	23/04/71	
	De gieren	Johan Wolder	NCRV	18/10/71	
	Tijdstippen	Johan Wolder	NCRV	05/05/74	
	Hij leve hoog	Johan Wolder	NCRV	20/10/75	
	Verbroken zegels	Johan Wolder	NCRV	05/07/76	
	Vochtplekken	Johan Wolder	NCRV	12/09/77	
	Een leeg bestaan	Johan Wolder	NCRV	28/11/77	
	De geschiedenis herhaalt zich	Johan Wolder	NCRV	26/02/79	
	Wachten	Johan Wolder	NCRV	03/01/80	
	Het compromis	Johan Wolder	NCRV	24/04/80	
	Een persoonlijk opstel [2 delen]	Johan Wolder	NCRV	12/03/81	
	Grote en kleine vissen	Johan Wolder	NCRV	25/11/81	
	Ochtendlicht	Johan Wolder	NCRV	22/12/82	
	Het goede leven	Johan Wolder	NCRV	25/09/84	
	Kerstmis 1986	Johan Wolder	NCRV	25/12/86	
	Geen tijd voor tegenspraak	Johan Wolder	NCRV	15/12/87	
	Oponthoud	Ab van Eyk	NCRV	12/01/88	
	"	"	BRT	"	
Geeraerts, Jef	*Avondspelen*[14]	Willem Tollenaar	KRO	11/03/69	Geeraerts 1969
	"	Willem Tollenaar	BRT	05/10/69	
	Concerto	Willem Tollenaar	KRO	[1970]	
	"	Jos Joos	BRT	15/11/70 19/11/70	

Gelèns, Hélène	*Golfbrekers*	Renée van Marissing	NTR	08/12/17	
Germonprez, Fred	*Overkomst dringend gewenst*	-	BRT	25/07/61	
Gerritsen, Esther	*Verhaal voor het slapen gaan*	Marlies Cordia	AVRO TROS	06/03/15	
Geurts, Elke	*Tot hier en niet verder*	Stef Visjager	VPRO	18/11/16	
Giphart, Ronald	*De jagers van de draak*	Marlies Cordia	NTR	02/12/16	
Van der Graft, Guillaume / Willem Barnard	*Een ladder tegen de maan*[15]	Willem Tollenaar	KRO	14/04/53	Barnard 1963
	Een huis in de oneindigheid	Jack Dixon	VPRO	20/11/54	Barnard 1963
	De stilte is van glas	Jack Dixon	VPRO	27/11/54	
	We zoeken een stadstuin	-	VPRO	10/12/54	Barnard 1963
	De sterren zijn doof geworden	-	VPRO	18/12/54	Barnard 1963
	Deep river	-	VPRO	17/02/55	Barnard 1963
Gronon, Rose	*Het huis met de maskers*	-	BRT	24/10/61	
	heruitvoering	Michel De Sutter	BRT	20/12/80	
	Het veer te Corvey	Robert Maes	BRT	17/04/62	Gronon 1961
	De spiegel	-	BRT	11/06/67	
	heruitvoering	Marc Leemans	BRT	20/12/80	
Grunberg, Arnon	*Als er geen gasten zijn leven we heel sober*	Tom de Ket	NCRV	26/01/97	
Haasse, Hella	*Gemengd kamperen*	Robbert Box	VPRO	04/07/51	
Hamelink, Jacques	*De betoverde bruidsnacht*	Jacques Besançon	AVRO	14/11/74	Hamelink 1970a, 1970b
Hazeu, Wim	*Vluchtroute*	Wim Paauw	NCRV	06/11/70	
	Vrouwen van Boekarest	-	NCRV	[1971]	
	Sneeuw in de Karpaten	Johan Wolder	NCRV	06/03/72	
	Bewaar mij voor de waanzin van het recht	Johan Wolder	NCRV	12/03/79	
Heijne, Bas	*De steen*	Jet van Boxtel	VPRO	19/03/91	
Van Herreweghen, Hubert	*Het gulden spoor*	Frans Roggen	NIR	11/07/54	
Holman, Theodor	*De loodgieter*	Jet van Boxtel	VPRO	12/03/91	
Hoornik, Ed.	*De familieraad*	S. de Vries jr.	VARA	02/11/55	
	Je moet een beetje van de mensen houden	Jan C. Hubert	VARA	12/12/56	
IJlander, Gijs	*De wil om te denken*	Jet van Boxtel	VPRO	05/03/91	
Insingel, Mark	*Vernissage*	Jos Joos	BRT	08/03/77	Insingel 1975a
	Striptease	Jos Joos	BRT	13/12/77	Insingel 1975b
	Een mooie vrouw	Michel De Sutter	BRT	11/12/79	Insingel 1975a
	Familieband	Michel De Sutter	BRT	11/12/79	
	Een kring	Michel De Sutter	BRT	17/04/84	Insingel 1975a
Japin, Arthur	*Een nieuwe koers*	Hans Karsenbarg	AVRO	[1990]	
	Afrikaanse fabels [6 delen]	Bert van der Zouw	NOS	12/08/91	
	Mama W.a.w.a.	Bert van der Zouw	BRT / NOS	22/11/91	
	De roering van het kielzog	Justine Paauw	BRT	26/09/92	
	"	Justine Paauw	AVRO	03/01/93	
	Een nacht in de hel	Bert van der Zouw	AVRO	20/03/94	

	Jacob de Gok, Ciacomo Casanova aan de Leidse gracht	Sylvia Liefrinck	TROS	18/06/95	
Jongstra, Atte	*De zaak Nemesis*	Johan Donkers	KRO / BRT	09/01/88	
	Der Herr verlangt sein Hut	Herry Kuipers	KRO	23/07/88	
	Het tentamenbriefje	Johan Dronkers	KRO / BRT	16/11/91	
Kellendonk, Frans	*De verwijdering*	-	NCRV	19/06/80	
Van Keulen, Mensje	*Barcelona is geland*	Jet van Boxtel	VPRO	27/08/91	
Koch, Herman	*Het vliegtuig*	Jet van Boxtel	VPRO	09/01/91	
	De man van Urinius [coauteur Michiel Romeijn]	S. Huizinga jr.	VPRO	06/06/93	
Kocken, Emily	*Lichtblauw*	Yentl van Stokkum	AVRO-TROS	24/11/17	
Komrij, Gerrit	*De dood geneest van alle kwalen*	Dave van Dijk	VPRO	08/01/79	
Kraft, Christine	*Partituur in decibels*	Hans Karsenbarg	TROS	03/10/81	
	"	Michel De Sutter	BRT	02/05/82	
Kuyle, Albert	*De harp der liefde*	Willem Tollenaar	KRO	29/11/53	
	Domenico, mijn man	Frans Somers	KRO	20/12/53	
	Pionier der kerk	Léon Povel	KRO	05/09/54	
	Het testament	Willem Tollenaar	KRO	31/10/54	
	Longinus' verrijzenis	Willem Tollenaar	KRO	03/04/55	
	De besten in de ark	Willem Tollenaar	KRO	09/10/55	
	Het zweet van uw aanschijn	Léon Povel	KRO	01/05/56	
	Drie ikonen voor Nicola	Willem Tollenaar	KRO	29/11/57	
	De grote vis	Willem Tollenaar	KRO	15/06/58	
Lampo, Hubert	*Het zwarte sterrenbeeld*[16]	Herman Niels	NIR	06/01/54	
	heruitvoering	Herman Niels	BRT	20/10/79	
	De temptatie van de H. Antonius	Frans Roggen	NIR	18/11/59	Lampo 1977
Last, Jef	*Walcheren herwonnen* [coauteur Abraham van der Vies]	-	RNIO	27/03/46	
	Een Aziaat krijgt de Nobelprijs	Kommer Kleijn	NRU	20/03/63	
Van der Loo, Gilles	*Morse*	Rick Steggerda	VPRO	25/11/16	
Loontjes, Jannah	*Weihnachten met Nefertiti*	Just Rijntjes	AVRO-TROS	17/11/17	
Lucebert	*De perfecte misdaad: klein radiostemmenspel*	-	-	-	Lucebert 1955, 1968
Van Maanen, W. G.	*De spons*	Coos Mulder	VPRO	12/09/56	
	De wind	Coos Mulder	VPRO	19/09/56	
	De bal	Coos Mulder	VPRO	26/09/56	
	Het papier	Coos Mulder	VPRO	03/10/56	
	Het klokkenspel	Coos Mulder	VPRO	26/12/58	Van Maanen e.a. 1963
	"	Herman Niels	BRT	26/12/64	
	Enkel spoor. Drie monologen en een coda	Coos Mulder	VPRO	23/04/65	Van Maanen 2014

	Een kind van de zee	Ab van Eyk	NCRV	05/06/67	Van Maanen 2014
	Hebt u mijn pop ook gezien?[17]	Jan Wegter	VPRO	24/11/67	Van Maanen 1974, 2014
	Het wordt hoog tijd dat we thuis komen	Hans Jongens	RNW	08/05/70	
	Een gastvrij hotel	Jacques Besançon	AVRO	21/10/71	
	Ruth	Dick van Putten	AVRO	13/01/74	
	Banden	Johan Wolder	NCRV	24/12/75	Van Maanen 2014
	Bonjour Maître	Dick van Putten	AVRO	18/03/76	Van Maanen 2014
May, Lizzy Sara	*Victor is een ezel*	Wim Quint	KRO	07/04/59	
	Uit logeren	Ad Löbler	VARA	15/01/75	
	Een vrouw op reis naar Suez [2 delen]	Ad Löbler	VARA	07/07/76	
	Hoe vertel ik het Homer?	Ad Löbler	VARA	19/01/77	
	Lang leve de lakei	Ad Löbler	VARA	09/11/77	
Meijer, Ischa	*Een man van lichte zeden*	Jet van Boxtel	VPRO	19/02/91	
Meinkema, Hannes	*Het aanzoek*	Johan Wolder	NCRV	12/02/79	
	Herhaling	Johan Wolder	NCRV	14/02/80	
	Schoolstrijd	Johan Wolder	NCRV	19/02/81	
	Afsluitdijk	Johan Wolder	NCRV	24/03/82	
Michiels, Ivo	*Hoe laat is het*	Léon Povel	KRO	07/11/72	Michiels 1973, 1980
	"	"	BRT	02/12/73	
	Samuel, o Samuel	Jos Joos	BRT	08/04/73	Michiels 1973, 1980
	Boedapest, zei ze	Lex Bohlmeijer	NCRV	28/09/97	Michiels 1997, 2011
Modiri, Kaweh	*Vrouw zonder schaduw*	Jeroen Stout	NTR	10/04/15	
Nolthenius, Hélène	*Laet uw fierheit eens verwinnen! Een muzikale vrijage in de 17e eeuw*	Louis Lutz	KRO	02/03/47	
	Sterker dan het noodlot	Léon Povel	KRO	11/12/49	
	De heuvel van het paradijs	Léon Povel	KRO	18/12/49	
	De troubadour	Léon Povel	KRO	23/01/51	
	Schubertiade	Léon Povel	KRO	18/11/52	
	Peetoom Dood	Willem Tollenaar	KRO	22/11/53	
	"	Herman Niels	NIR	19/01/55	
	Geschichten aus dem Wienerwald	Léon Povel	KRO	12/09/54	
	De Nieuwe Wereld uit	Willem Tollenaar	KRO	02/05/54	
	De wedstrijd	Léon Povel	KRO	16/10/55	
	De tweede tocht	Willem Tollenaar	KRO	21/04/57	
Noordervliet, Nelleke	*What a difference a day made*	Cocky van Bokhoven	NPS / TROS	01/12/96	
	"	"	BRT	13/12/96	

	Katharina!	Ineke Holzhaus	Hoor-spel-Fabriek	2008	
Oosterhoff, Tonnus	*De vergroeiing*	Johan Dronkers	RVU	08/02/95	
Ouariachi, Jamal	*De baarmoeder*	Jeroen Stout	NTR	09/12/16	
Palmen, Connie	*Het hoorspel*	Jet van Boxtel	VPRO	07/05/91	
Peypers, Ankie	*Een Kerstmis*	Wim Paauw	NCRV	26/12/69	
	“	Herman Niels	BRT	20/12/70	
	Souterrain	Wim Paauw	NCRV	14/01/73	
	Zolderkamer	Johan Wolder	NCRV	11/08/77	
Pfeijffer, Ilja Leonard	*Een soort van middeleeuwen*	Vibeke von Saher	NTR	03/04/15	
Pijnenburg, Geert	*De gave Gods*	-	BRT	25/06/63	
Van der Plas, Michel	*De kans*	Léon Povel	KRO	17/04/55	
	Als je nog vrij bent [5 delen]	Léon Povel	KRO	02/03/58	
Plomp, Hans	*Het verloren paradijs*	Wim Noordhoek	VPRO	10/03/78	
Polet, Sybren	*Tafeltafereel*	Louis Houët	KRO	03/01/78	Polet 1977
Van Praag, Siegfried E.	*Akiba*	-	BRT	12/09/64	
	“	Johan Wolder	NCRV	09/12/73	
	Saul	Ab van Eyk	NCRV	17/12/75	
	De doodsoorzaak	Johan Wolder	NCRV	23/02/76	
	Het witte bruidskleed	Johan Wolder	NCRV	26/06/77	
	Geleide liefde	Ab van Eyk	NCRV	19/12/77	
	Assepoester dicht bij huis	Johan Wolder	NCRV	30/01/78	
Raskin, Brigitte	*Verkeersbericht*	Jet van Boxtel	VPRO	16/07/91	
Reisel, Wanda	*De Jachtclub*	Vibeke von Saher	AVRO-TROS	13/03/15	
Roemer, Astrid	*De buiksluiter*	Bert van der Zouw, Astrid Roemer	NOS	02/10/81	
	“	“	BRT	23/02/82	
Ruyslinck, Ward	*De corridor*	Coos Mulder	VPRO	16/04/65	Ruyslinck 1965
	“	-	BRT	03/04/66	
Schierbeek, Bert	*Zolang de honden blaffen*	Ab van Eyk	NCRV	17/04/78	
Schippers, K.	*Slapen gaan*	Kiki Amsberg	VPRO	27/06/69	
	Vakantie in Italië	-	VPRO	19/09/69	
	Gebroken wit	Kiki Amsberg	VPRO	-	
Schouwenaars, Clem	*Witte wolken, groene wolken*	Frans Roggen	BRT	11/06/74	
Smit, Gabriël	*Hou je van me?*	Johan Wolder	NCRV	03/11/75	
Spierdijk, Jan	*Professor Petri en de fall out*	Coos Mulder	VPRO	19/10/62	
Schröder, Allard	*Mahler*	Marlies Cordia	TROS	20/12/88	
	Gesualdo	Marlies Cordia	TROS	14/04/91	
	Borgia, of Machiavelli in de schaduw van de heerser	Marlies Cordia	TROS	21/04/91	
	De steen, of Michelangelo Buonarotti	Marlies Cordia	TROS	28/04/91	
	Don Giovanni, of De verleider	Marlies Cordia	TROS	14/05/91	
	Drs. Faust, of De lof der ledigheid	Marlies Cordia	TROS	21/05/91	
	Orpheus	Marlies Cordia	TROS	28/05/91	

	Moessorgski	Sylvia Liefrinck	TROS	13/02/94	
	De speler	Sylvia Liefrinck	TROS	20/02/94	
	Da Ponte	Sylvia Liefrinck	TROS	18/01/98	
	Hofmannsthal	Sylvia Liefrinck	TROS	21/06/98	
Stahlie, Maria	*Nicky beweegt hemel en aarde*	Peter te Nuyl	AVRO-TROS	04/11/16	
Stassaert, Lucienne	*De laatste trein*	Louis Houët	BRT	19/09/92	
	"	"	KRO	04/10/92	
	De mythe van Amherst	Hugo Van Laere	BRT	07/04/95	
	Brief in november	Martine Ketelbuters	BRT	19/11/96	
Tophoff, Michael	*Een brief in de nacht*	Bert Dijkstra	AVRO	19/04/65	
	Een film die afloopt	Willem Tollenaar	KRO	28/01/66	
	Maandag begint alles opnieuw	Willem Tollenaar	KRO	28/03/67	
	Drie radiofonische fragmenten	Ab van Eyk	NCRV	20/04/67	
	De grens is tweesnijdend	Willem Tollenaar	KRO	18/07/67	
	Intrasonic	Michael Tophoff	KRO	23/11/71	
	Bestimmung	Michael Tophoff	KRO	23/11/71	
Van Toorn, Willem	*Twee maal oom Eduard*	Ad Löbler	VARA	21/03/79	
Den Uyl, Bob	*Een droeve avond*	Johan Wolder	NCRV	23/07/81	
	In de polikliniek	Johan Wolder	NCRV	15/06/82	Den Uyl 1984
	Dame met hondje	Ab van Eyk	NCRV	01/02/84	
	Nacht over Rotterdam	Ab van Eyk	NCRV/ WDR	14/05/85	
Vandeloo, Jos	*Groenbroekje*	Ab van Eyk	NCRV	16/01/78	
Venema, Adriaan / A. ten Hooven	*Zestien pogingen om een luisterspel te beginnen*	Willem Tollenaar	KRO	21/12/71	
	Vijftien eenakters, of beter: vijftien pogingen om een luisterspel te beginnen	Jos Joos	BRT	04/06/72	
	Prosit en lang zal 'ie leven	Willem Tollenaar	KRO	21/12/71	
	"	Herman Niels	BRT	02/07/72	
	Het huis	Ab van Eyk	NCRV	11/03/73	
	In glanzende wijzers	Ab van Eyk	NCRV	17/02/74	
	De klem	Ab van Eyk	NCRV	09/12/74	
	"	Herman Niels	BRT	08/01/74	
	Alphons Ariëns [4 delen]	Jan Starink	KRO	26/11/78	
Verhelst, Peter	*Lovers # 2 – Dark Room*	Martine Ketelbuters	BRT	19/09/97	
Vinkenoog, Simon	*Utopia, waar ligt dat?*	Ab van Eyk	NCRV	22/08/77	Vinkenoog 1978
Vogelaar, J. F.	*Het protocol*	Willem Tollenaar	KRO	18/03/69	
De Vree, Freddy	*A pollen in the air* [Nederlands-Zweedse versie]	Freddy De Vree	BRT	13/04/70	
	A pollen in the air [Nederlands-Deense versie]	Freddy De Vree	BRT	22/07/71	
De Vreede, Mischa	*Niet zo zeuren, liefje*	Ab van Eyk	NCRV	23/10/78	
	Huwelijk niet uitgesloten	Ab van Eyk	NCRV	06/08/79	
	Als het kind 't niet wil	Ab van Eyk	NCRV	08/10/79	
	Nog twintig minuten	Ab van Eyk	NCRV	11/12/80	
	Een dag uit het leven van de ouders van Gijs Bakker	Ab van Eyk	NCRV	02/04/81	

	Twee vrouwen en een antwoordapparaat	Ab van Eyk	NCRV	24/11/82	
	Een pracht van een primeur	Ab van Eyk	NCRV	11/01/83	
De Vries, Theun	*Een ziel voor de president*	Léon Povel	KRO	28/05/68	
	Een god in haar schoot	Ad Löbler	VARA	26/12/70	
	Spinoza, of: gesprekken op de grenslijn	Wim Paauw	NCRV	02/10/72	
	Engel in het harnas	Ad Löbler	VARA	30/12/72	De Vries 1984
	De barricade	Ad Löbler	VARA	07/11/73	De Vries 1984
	Het etmaal der getuigen	Johan Wolder	NCRV	14/04/74	
	De vijfde mei	Ab van Eyk	NCRV	05/05/75	
	Spinoza, portret van een mens	Bert van der Zouw	NOS	18/02/77	
	De krokodil	Ad Löbler	VARA	06/07/77	
	De slag bij Waterloo	Johan Wolder	NCRV	21/07/77	
	De zaak Calas [6 delen]	Ad Löbler	VARA	25/10/78	
Vriezen, Samuel	*Schade*	Hanneke Hendrix	VPRO	15/12/17	
Van de Waarsenburg, Hans	*De laatste ziekte (Waarheid & zoon)*	Ab van Eyk	NCRV	31/01/77	
	De haperende tong	Ab van Eyk	NOS	10/03/78	
	Ik kom nog wel eens langs	Ab van Eyk	NCRV	18/12/78	
Walschap, Gerard	*Hoe ver de deugd der gastvrijheid de mens brengen kan*	-	NIR	[1950/51]	
	De revolver	Herman Niels	NIR	13/05/53	
	Paul komt thuis	Robert Maes	NIR	11/04/56	
Weijers, Niña	*Alles is wind, alles is adem*	Anne Lichthart	AVRO-TROS	11/11/16	
Weijts, Christiaan	*Probeer om te keren*	Stef Visjager	VPRO	20/03/15	
De Winter, Leon	*Transfer*	Jet van Boxtel	VPRO	26/03/91	
Wit, Jan	*Het bos der onbezorgde dieren*	Ab van Eyk	NCRV	06/12/65	
Wortel, Maartje	*Een lege plek*	Aletta Becker	VPRO	27/03/15	

Literatuur

BARNARD 1963
W. Barnard, *Schijngestalten. Proeven van lekespel op Bijbelse thema's*. Amsterdam, Holland, 1963.

BEL 2016
J. Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam, Bert Bakker, 2016.

BERNLEF 1983
J. Bernlef, 'Tot horen en zien', in: *(HO)ORWEL(L) 1984. Hoorspelweek 1983*. Brussel, 1983, 101-124.

BOON 1985
L.P. Boon, 'De trein van zaterdagavond', in: F.-J. Verdoodt, L. Verbeeck & E. Saegeman (ed.), *Het zoutvat van Boontje Boon. Louis Paul Boon in radio en televisie*. Brussel, BRT, 1985, 19-49.

Boon 1991
L.P. Boon, *Radio Actief.* Lier, Festina Lente, 1991.

De Bourbon 1963
L. de Bourbon, *De zwarte vanen*. Amsterdam, Ad. Donker, 1963.

Brakman 1983
W. Brakman, *Nadere kennismaking: een luisterspel.* Ten Bosch, Zutphen, 1983.

Brems 2006
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

Van den Broeck 2011
W. Van den Broeck, *Een vrouw voor elk seizoen*. Antwerpen, De Bezige Bij, 2011.

Brouwers 1980
J. Brouwers, *Zonder onderschriften. Een dramatische monoloog*. Antwerpen, De Schutter, 1980.

Brouwers 1983
J. Brouwers, *Zonder onderschriften. Een dramatische monoloog*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1983.

Brulin 1949
T. Brulin, 'De grot van de vreemde ruiter. Een hoorspel in twee delen', in: *Tijd en Mens*, 1, 1, 1949, 29-35.

Brulin 1967
T. Brulin, *De neger op de sofa*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1967.

Brulin 1968
T. Brulin, *Gevecht tussen 2 mannen van rubber*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1968.

Brulin 2017
T. Brulin & E. Jans (ed.), *De waterdrager en de dorstige. Tien theaterteksten van Tone Brulin*. Brussel, ASP, 2017.

Bulte 1984
I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

Bulte 1985
I. Bulte, 'Over de hoorspelen van Theun de Vries', in: *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 3, 1, 1985, 4-7.

Bulte 1994
I. Bulte, 'Dagwerk', in: *De Kantieke Schoolmeester*, 6-7, 1994, 563-576.

Cairo 2007
E. Cairo, *De smaak van Sranan Libre. Roman over het bloedbad van Paramaribo op 8 december 1982*. Haarlem, In de Knipscheer, 2007.

Campert 1958
R. Campert, *De jongen met het mes*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1958.

CAMPERT 1971
R. Campert, *Verzamelde verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij,1971.

CAMPERT 1978
R. Campert, *Campert compleet*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

CAMPERT 2001
R. Campert, *Alle verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2001.

CAMPERT 2004
R. Campert, *De verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

CLAUS 1980
H. Claus, *De verzoeking*. Antwerpen, Pink, 1980.

CLAUS 1981
H. Claus, *De verzoeking*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981.

CLAUS 1998
H. Claus, *Het laatste bed*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996.

CLAUS 1999
H. Claus, *Verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.

CLAUS 2003
H. Claus, *De verzoeking en andere novellen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.

COOLE & VAN KEYMEULEN 1955
M. Coole & P. Van Keymeulen, *Achnaton. Drama in drie bedrijven*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1955.

DAISNE 1946
J. Daisne, *Schimmen om een schemerlamp*. Brussel, Manteau, 1946.

DAISNE 1947
J. Daisne, 'De man die zichzelf optelefoneerde. Een lees- en luisterspel', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2, 1947, 233-265.

DAISNE 1950
J. Daisne, *Met dertien aan tafel. Of knalzilver met schelpgoud*. Brussel, Electa, 1950.

DAISNE e.a. 1952
J. Daisne e.a., *Zes Vlaamse novellen*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1952.

DAISNE 1966
J. Daisne, *Het geluk: luisterspel; Wat is magisch-realisme: essay*. Brussel, Manteau, 1966.

DAISNE 1969
J. Daisne, *Met zeven aan tafel*. Brussel, Manteau, 1969.

DEBERGH 2000
G. Debergh (red.), *Brouwers in Brussel. 1964-1976*. Brussel, VUB press, 2000.

VAN DULLEMEN 1983
I. van Dullemen, *Na de orkaan en andere verhalen*. Amsterdam, Querido, 1983.

EIJKELBOOM 1976
J. Eijkelboom, 'Ode aan de ouderdom. Bejaardenoratorium van Bernlef en Van Beurden', in: *Het vrije volk*, 04-05-1976, 17.

GEERAERTS 1969
J. Geeraerts, *Indian Summer*. Brussel, Manteau, 1969.

GRONON 1961
R. Gronon, *Het veer te Corvey. Een luisterspel*. Amsterdam, 1961.

HAMELINK 1970a
J. Hamelink, *De betoverde bruidsnacht. Mysteriespel voor stemmen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.

HAMELINK 1970b
J. Hamelink, 'De betoverde bruidsnacht', in: *De Vlaamse Gids*, 54, 12, 1970, 2-9.

HUMBEECK 1992
K. Humbeeck, 'L. P. Boons "verzamelde" hoorspelen', in: *De Kantieke Schoolmeester*, 1-2, 1992, 563-576.

INSINGEL 1975a
M. Insingel, *Wanneer een dame een heer de hand drukt…*. Amsterdam, Malperthuis, 1975.

INSINGEL 1975b
M. Insingel, 'Striptease', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 28, 7, 1975, 612-618.

LAMPO 1959
H. Lampo & P. Van Keymeulen, *De geliefden van Falun*. Antwerpen, Ontwikkeling 1959.

LAMPO 1977
H. Lampo, *De verzoeking. Een radiospel*. Brussel, Manteau, 1977.

LUCEBERT 1955
Lucebert, 'De perfecte misdaad. Klein radiostemmenspel', in: *Maatstaf*, 3, 1, 1955, 128-138.

LUCEBERT 1968
Lucebert, *De perfekte misdaad. Klein radiostemmenspel*. Den Haag, Bakker/Daamen, 1968.

VAN MAANEN e.a. 1963
W. G. van Maanen e.a., *6 hoorspelen*. Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1963.

VAN MAANEN 1974
W. G. van Maanen, *Hebt u mijn pop ook gezien?* Amsterdam, Querido, 1974.

VAN MAANEN 2014
W. G. van Maanen, *Moet je horen*. Nijmegen, Flanor, 2014.

MICHIELS 1973
I. Michiels, *Samuel, o Samuel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.

MICHIELS 1980
I. Michiels, *De alfa-cyclus*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

MICHIELS 1997
I. Michiels, *Sissi*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997.

MICHIELS 2011
I. Michiels, *Mag ik spreken? Journal brut – een reconstructie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2011.

VAN PARYS 2015
J. Van Parys, *Gelukkig en vol droefenis. De werelden van Raymond Brulez*. Antwerpen, Houtekiet, 2015.

POLET 1977
S. Polet, *Droom van de oplichter: werkelijkheid*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.

RUYSLINCK 1965
W. Ruyslinck, *De paardevleeseters*. Brussel, Manteau, 1965.

DEN UYL 1984
B. Den Uyl, *Het landschap der levenden*. Amsterdam, Querido 1984.

VERSCHUEREN 2018
E. Verschueren, 'Multimediale metamorfoses. *De verzoeking*, van hoorspel naar novelle en terug', in: *Zacht Lawijd*, 17, 1, 2018, 168-187.

VINKENOOG 1978
S. Vinkenoog, *De andere wereld*. Maasbree, Corrie Zelen, 1978.

DE VRIES 1984
T. de Vries, *Louise Michel, engel in het harnas. Twee spelen over de Commune van Parijs, 'De barricade' en 'Engel in het harnas'. Met een essay over de Commune en een levensbericht over Louise Michel*. Amsterdam, Van Gennep, 1984.

NOTEN

1. De geraadpleegde literatuurgeschiedenissen zijn *Bloed en rozen* van Jacqueline Bel (2016) en *Altijd weer vogels die nesten beginnen* van Hugo Brems (2006).

2. De hier aangehaalde radiomontages betreffen respectievelijk: *Georges Rodenbach*, een montage door Jos de Haes (NIR, 1948); *Een romantisch mens*, een klankbeeld van Willem G. van Maanen, regie Coos Mulder (VPRO, 1960); de aflevering *Johann Sebastian Bach: Matthäus Passion* uit de serie *Meesterwerken der muziek*, door Hélène Nolthenius geproduceerd voor Schoolradio (KRO, 1963); en de radioreeks *De krans der maanden* waarvoor Hubert van Herreweghen de afleveringen *Februari* en *September* produceerde (NIR, 1950).

3. De hoorspelen *Het ravijn der schimmen*; *Mijn vader, de seinwachter*; *Het geweerschot* en *Spel bij dageraad* zijn volgens Humbeeck (1992, 572-574) en Bulte (1994, 681-683) bewerkingen van respectievelijk Belcampo, Dickens, D. H. Lawrence en (vermoedelijk) Mulisch. Voor *De trein van zaterdagavond* baseerde Boon zich op *Het raadsel Matuschka* van H.R. Berndorff en zijn eigen documentatie voor de serie artikels over hetzelfde onderwerp die hij

in *De zweep* had gepubliceerd (Bulte 1994, 683). Aangezien Boons ingrepen zeer groot zijn, zijn de hoorspelen toch opgenomen in de bibliografie.

4. De Bourbon publiceerde een gelijknamige roman in 1963.

5. Het hoorspel *Nachtverkeer* is later door Van den Broeck bewerkt tot het verhaal 'Yolande' en in die vorm opgenomen in de bundel *Een vrouw voor elk seizoen* (zie Van den Broeck 2011).

6. Opeenvolgend herwerkt tot televisiespel, uitgezonden door de BRT op 24/11/76, daarna in 1983 op de planken gebracht door toneelgroep Centrum, Amsterdam. De hoorspeltekst is in 1980 uitgebracht als bibliofiele uitgave; de toneelbewerking in 1983 (Debergh 2000, 175-176).

7. In 1958 omgewerkt tot het gelijknamige toneelstuk (Brulin 2017, 359; 365) en in 1968 tot een kort verhaal (Brulin 1968, 45-56).

8. Het hoorspel in vier delen is gebaseerd op Cairo's dan nog ongepubliceerde, gelijknamige roman. Het duurt tot 2007 tot de roman postuum verschijnt (Cairo 2007).

9. Claus begon *De verzoeking* in 1974, in opdracht van de BRT, maar maakte het hoorspel niet af. In 1980 bewerkte hij het onafgewerkte scenario tot de gelijknamige novelle. Uiteindelijk werd het hoorspel, gebaseerd op een aangepast scenario, in 1982 uitgezonden (Verschueren 2018, 169).

10. *Het laatste bed* is als novelle uitgegeven in 1998. Het Letterenhuis bewaart een manuscript van de hoorspeltekst dat uit 1996 dateert.

11. Later omgewerkt tot een toneelstuk met dezelfde titel; première in de K.N.S. op 05/04/52 (Coole & Van Keymeulen 1955, 75-76).

12. Later bewerkt tot een novelle met dezelfde titel, opgenomen in *Zes Vlaamse novellen* (Daisne 1952).

13. De vier hoorspelen geschreven in opdracht van NCRV zijn als verhalen opgenomen in de bundel *Na de orkaan en andere verhalen* (Van Dullemen 1983).

14. Het hoorspel *Avondspelen* genoot een tweede leven als televisiespel, geregisseerd door Harry Kümel in 1971.

15. Als spel in drie bedrijven opgenomen in *Schijngestalten: proeven van lekespel op Bijbelse thema's* (Barnard 1963), samen met de vier 'omroep-stemmenspelen' *Wij zoeken een stadstuin*, *Een huis in de oneindigheid*, *De sterren zijn doof geworden*, en *Deep River*. Vier andere spelen uit deze verzameling zijn in 1964 en 1965 voor de KRO tot hoorspelen bewerkt in een regie van Willem Tollenaar, namelijk *Maaltijd te middernacht*, *De reisgezellen*, *Het eerste kwartier*, en *De laatkomer*.

16. Lampo bewerkte het hoorspel uit 1954 tot de roman *De duivel en de maagd* uit 1955 (Lampo e.a. 1959, 16).

17. Van Maanen schreef het hoorspel *Hebt u mijn pop ook gezien?* in 1967 in opdracht van de VPRO, en werkte het gegeven vervolgens om tot een novelle met dezelfde titel (zie Van Maanen 1974). Het hoorspelscenario is vervolgens in 2014 uitgegeven, samen met verschillende originele en bewerkte hoorspelteksten (zie Van Maanen 2014).

Medewerkers

Inge Arteel doceert Duitse letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel. Haar onderzoek richt zich op Duitstalige experimentele auteurs (met name op het werk van Friederike Mayröcker en Elfriede Jelinek), Duitstalig drama en theater, en het hoorspel. Recente bijdragen verschenen in *Modern Drama* en *Partial Answers*. Zij was mederedacteur van publicaties over alteriteit in de literatuur, Josef Winkler, en literatuur en muziek en bereidt uitgaven voor over de poëzie van Friederike Mayröcker en campusfictie. Zij is voorzitter van het *Centre for Literary and Intermedial Crossings* (VUB) en co-voorzitter van de onderzoeksgroep THALIA (UGent-VUB). Met Lars Bernaerts is zij promotor van een FWO-onderzoeksproject over het hoorspel.

Ruben Vanden Berghe was als archiefmedewerker betrokken bij het FWO-onderzoeksproject aan de Universiteit Gent en de VUB dat zich richt op het literaire hoorspel in Vlaanderen en Nederland (1960-2000). Hij volgt de interuniversitaire master-na-master Literatuurwetenschappen aan de KU Leuven. Daarvoor heeft hij de master Vergelijkende Moderne Letterkunde aan de UGent voltooid. Voor die opleiding liep hij stage in het Letterenhuis in Antwerpen.

Lars Bernaerts doceert Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Gent. Zijn onderzoek en publicaties concentreren zich op narratologie, experimentele literatuur, modern en hedendaags romans uit de Lage Landen, cognitieve literatuurwetenschap en het literaire hoorspel. Samen met Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck coördineert hij het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL), dat tevens deel uitmaakt van een internationaal onderzoeksnetwerk over literaire neo-avant-garde (ENAG).

Ellen Beyaert is verbonden aan de Universiteit Gent. Als doctoraatsstudent verricht ze er onderzoek naar sociaal-kritische romans in Vlaanderen, tussen 1848 en 1980. Het project focust op romans die de slechte leef- en werkomstandigheden van de fabrieksarbeider bekritiseren, in de context van de industrialisatie. Verder is ze verbonden aan het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) en het Centre for the Study of 19th-Century Literature (CEL19).

Siebe Bluijs is als PhD-kandidaat van het FWO verbonden aan de Universiteit Gent. Hij voltooide Film- en literatuurwetenschap en de onderzoeksmaster Literary Studies aan de Universiteit Leiden. Daarvoor behaalde hij een diploma Grafisch Ontwerp aan de KABK in Den Haag. Momenteel werkt hij aan een proefschrift over vorm, functie en vernieuwing van het naoorlogse hoorspel in Nederland en Vlaanderen (1960-2000). Hij publiceerde in diverse tijdschriften en boeken over o.a. hoorspelen,

narratologie, hedendaagse poëzie, Franz Kafka en Kendrick Lamar. Hij bespreekt literatuur voor *Dietsche Warande & Belfort* en *De Reactor*. www.siebebluijs.nl

Jeroen Dera doceert aan de Radboud Universiteit Nijmegen en de ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten. Hij promoveerde in 2017 op de studie *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Zijn huidige onderzoek concentreert zich op het voortgezet literatuuronderwijs in het Nederlandse taalgebied, in het bijzonder de vraag hoe via onderwijs ideologische en poëticale normen worden geproduceerd. Daarnaast werkt hij aan een boek over 21^{e}-eeuwse poëzie onder de titel *Poëzie als alternatief?*.

Eline Grootaert studeerde in 2015 af aan de Universiteit Gent als Master in de Taal- en Letterkunde: Nederlands-Engels. In haar masterscriptie onderzocht ze hoe de karaktertekening van de personages uit *Menuet* (1955) van Louis Paul Boon verschilt met de interpretatie van de personages in het gelijknamige hoorspel uit 1984. In 2016 rondde ze haar studie als Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde af met een comparatieve studie van *De aanslag* van Harry Mulisch en de gelijknamige graphic novel van Milan Hulsing. Daarin onderzocht ze hoe het concept trauma tekstueel versus visueel wordt voorgesteld.

Philomeen Lelieveldt is musicoloog en promoveerde in 1998 aan de Universiteit Utrecht op *Voor en achter het voetlicht, musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf 1918-1940*. Zij doceert kunstbeleid en mediageschiedenis aan de Universiteit Utrecht en doet onderzoek naar de muziekgeschiedenis van de radio. In 2017-2018 ontving zij een fellowship van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum voor onderzoek naar de relatie tussen de klassieke muziekwereld en de radio (H. Wijfjes (red). *Honderd jaar Radio*, 2019). Zij is bestuurslid van de Stichting Tera de Marez Oyens Fonds en de Leo Smit Stichting. www.mbeg.nl

Linde De Potter promoveerde in december 2017 aan de UGent op een proefschrift over de romans van Hugo Claus (1929-2008) en de populaire verhaaltraditie. Zij is conservator van de collecties moderne drukken in de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (Antwerpen) en was als gastdocent verbonden aan de Vakgroep Letterkunde van de Universiteit Gent. Zij publiceert over moderne Nederlandse literatuur.

Birgit Van Puymbroeck is postdoctoraal onderzoeker van het FWO aan de Universiteit Gent. Zij doctoreerde met een proefschrift over Anglo-Franse literaire netwerken in het interbellum en werkt momenteel aan een project over de terugkeer van een bardische traditie op de radio in Ierland en Groot-Brittannië van 1929 tot 1964. Haar monografie *Modernist Literature and European Identity* verschijnt bij Rout-

ledge. Verder publiceerde ze artikels en boekhoofdstukken over modernisme, culturele netwerken, literaire tijdschriften en radio.

Pim Verhulst is gastdocent aan het Departement Engelse Letterkunde van de Universiteit Antwerpen. Zijn onderzoek combineert tekstgenese en audionarratologie met intermedialiteit en spitst zich toe op (laat-)modernistische en naoorlogse auteurs als Samuel Beckett, Dylan Thomas, Harold Pinter, Tom Stoppard en Caryl Churchill. Hij publiceerde artikels in tijdschriften als *Variants*, *Genetic Joyce Studies*, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* en *Journal of Beckett Studies* – waarvan hij redactielid is – naast boekhoofdstukken in *Beckett and BBC Radio* (Palgrave 2017), *Beckett and Modernism* (Palgrave 2018) en *Audionarratology: Lessons from the Radio Play* (Ohio State UP, 2019). Zijn monografie, *The Making of Samuel Becketts Radio Plays*, verschijnt binnenkort bij Bloomsbury als deel van het Beckett Digital Manuscript Project (www.beckettarchive.org).

Gertjan Willems is docent aan de Universiteit Antwerpen, waar hij verbonden is aan de departementen Letterkunde en Communicatiewetenschappen en aan de onderzoeksgroepen *Research Centre for Visual Poetics* en *Visual and Digital Cultures Research Center*. Daarnaast is hij als postdoctoraal onderzoeker van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen (FWO) verbonden aan het *Centre for Cinema and Media Studies* van de Universiteit Gent. Hij heeft onderzoeksexpertise in de Belgische filmgeschiedenis, filmadaptaties, remakes, filmbeleid en de relatie tussen media en natievorming.

Index

C

D

E

F

G

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

SEL-Reeks

Hoofdredactie

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

SEL

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw tot op vandaag. Het wil onderzoek stimuleren en verrichten naar literatuur die afwijkt van de gangbare conventies en op zoek gaat naar formele vernieuwing. In de SEL-reeks verschijnen boekpublicaties van het centrum.

Reeds verschenen

1 *Jan Walravens en het experiment*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

2 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Carl de Strycker en Bart Vervaeck

3 *Paul de Wispelaere, de moderne roman*
Onder redactie van Bart Vervaeck

4 *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Bart Vervaeck

5 *Ivo Michiels intermediaal*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

6 *De ruimte van Roggeman*
Onder redactie van Hans Demeyer, Carl de Strycker en Sven Vitse

7 *Gils in zijn experiment*
Onder redactie van Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen en Els van Damme

8 *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

9 *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier

10 *Legendes van de literatuur. Schrijvers, kunstencentra en het artistieke experiment in de jaren zestig*
Onder redactie van Tom Van Imschoot en Bart Van der Straeten, Lars Bernaerts en Hans Vandevoorde

11 *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*
Onder redactie van Hans Demeyer en Sven Vitse

12 *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*
Onder redactie van Karen Van Hove en Bart Vervaeck

13 *Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen*
Onder redactie van Lars Bernaerts en Siebe Bluijs

STUDIECENTRUM
EXPERIMENTELE
LITERATUUR